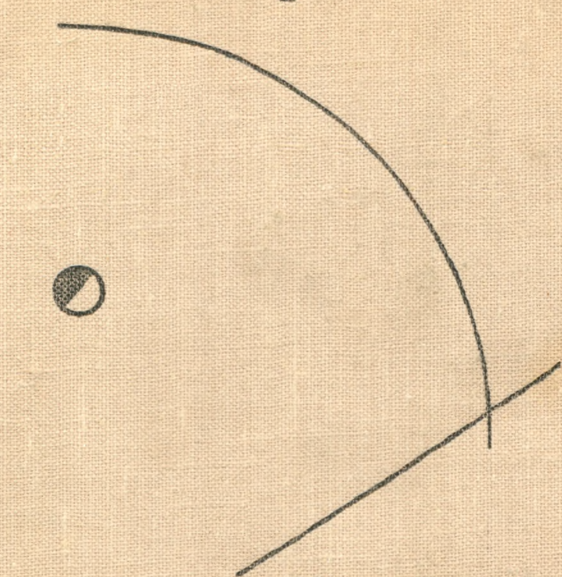
В.КАВЕРИН

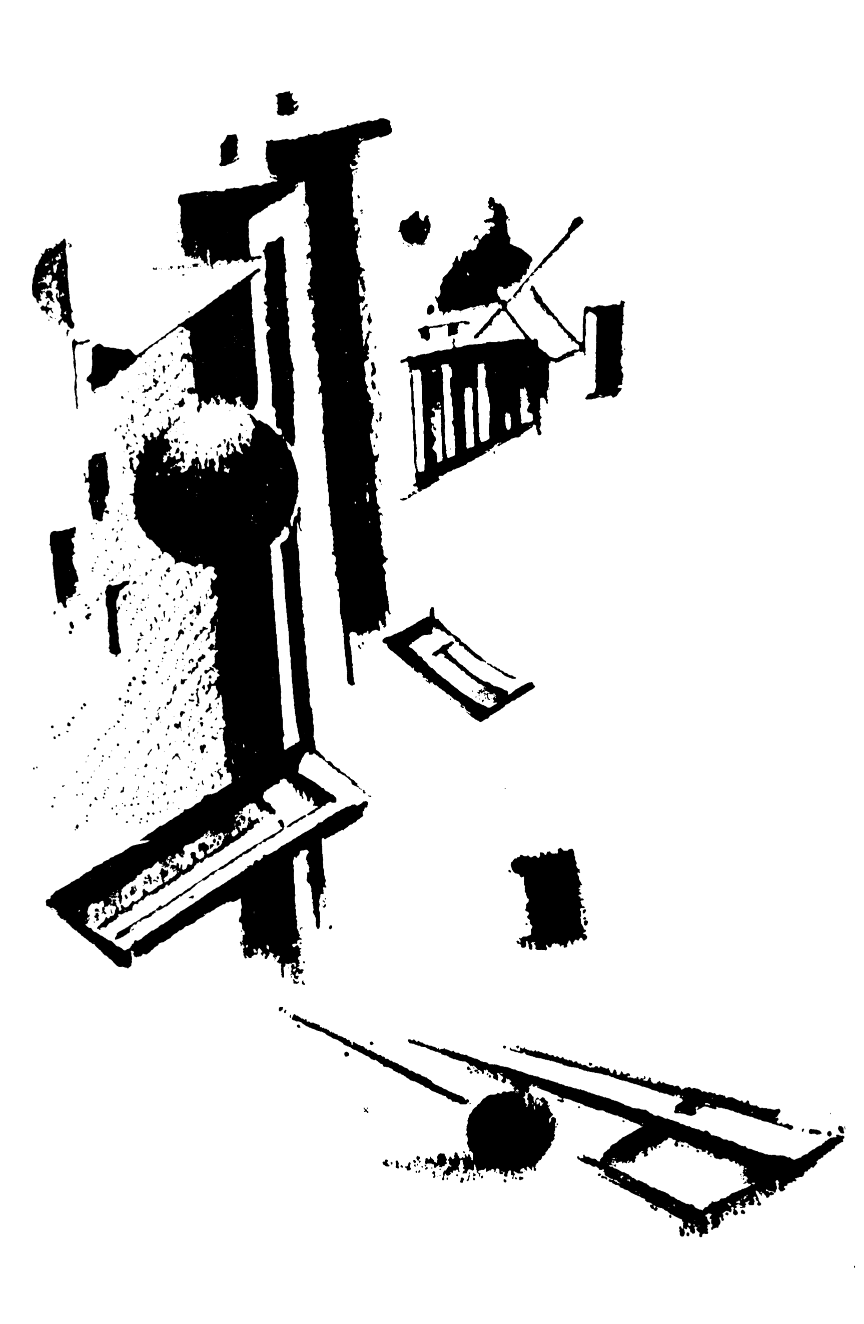


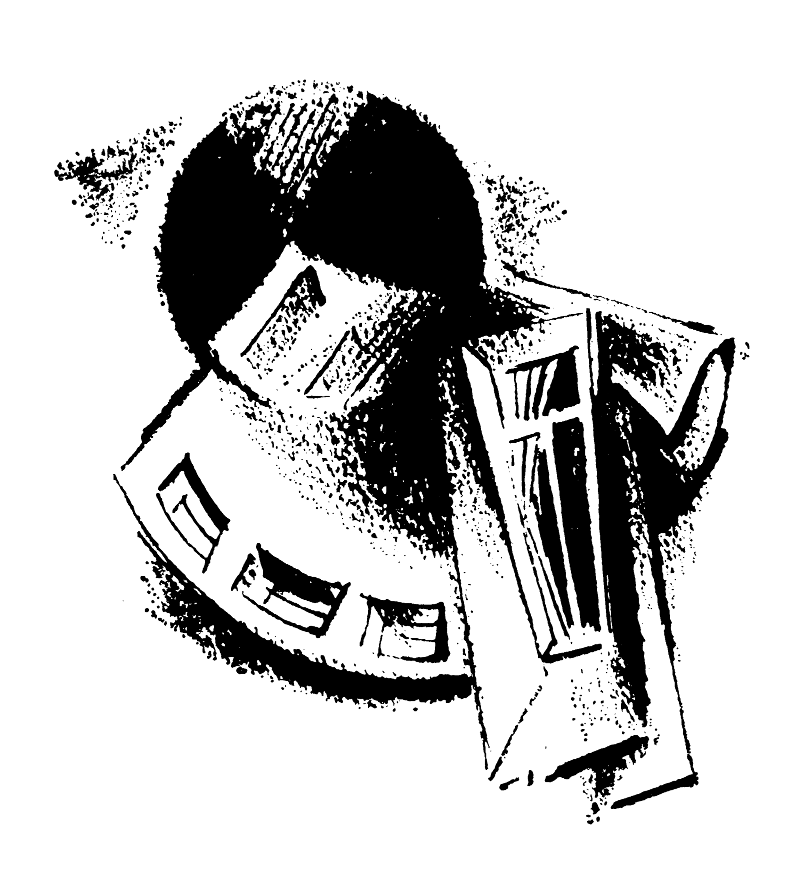
В. Каверин



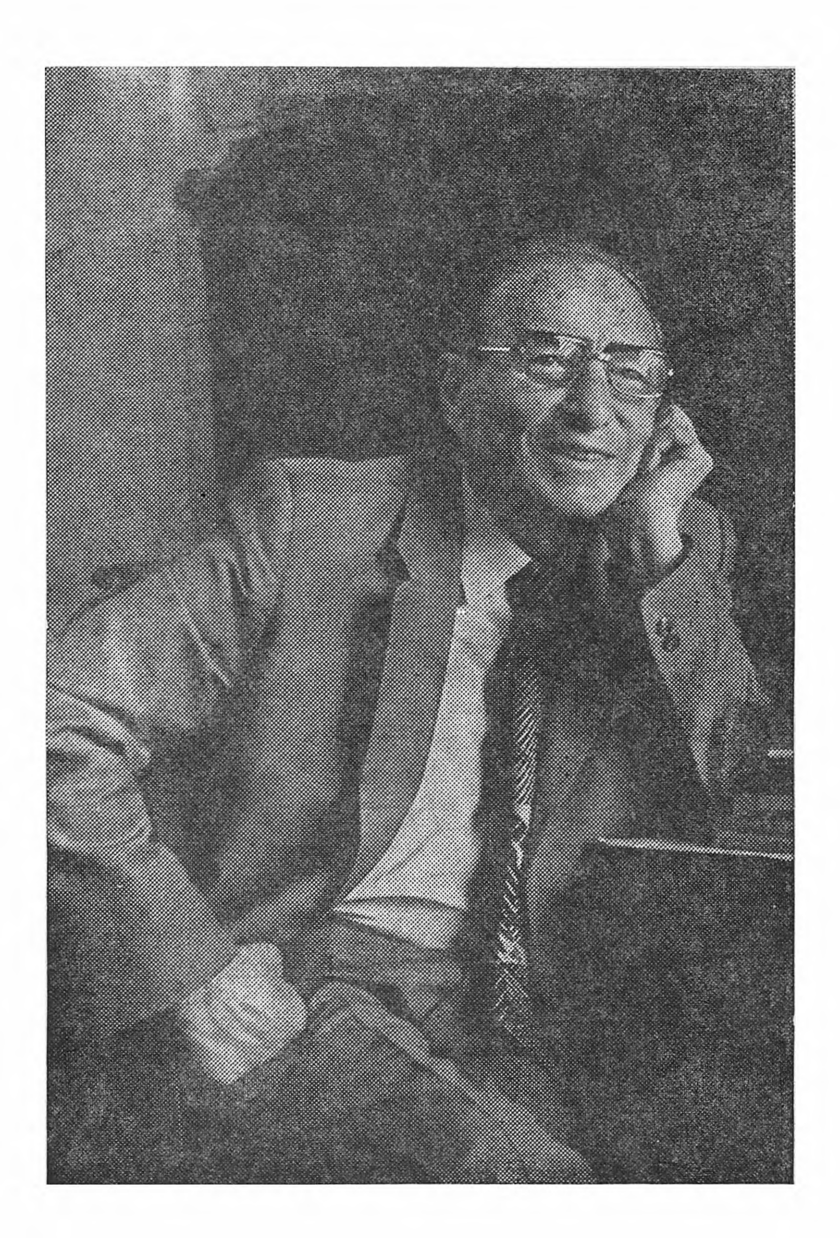
ВЕЧЕРНИЙ ДЕНЬ











В. Каверин



ВЕЧЕРНИЙ ДЕНЬ

Письма
Встречи
Портреты

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1982

8Р2
К 12

Книга известного советского писателя В. Каверина во многом автобиографична. Это не просто воспоминания, а скорее критические портреты современников, сочетающие анализ их творчества, личное свидетельство писателя о писателях, во многом своеобразно воспринимающего талант своих товарищей.

Статьи прошлых лет, записи литературных дискуссий, воспоминания о писателях и ученых (Вс. Иванове, Тынянове, Эренбурге, Иоффе и др.), переписка с известными литераторами — все это воссоздает атмосферу времени и дает представление о месте писателя и его труда в жизни страны.

Художник
Борис ШЕЙНЕС

К $\frac{4702010200-063}{083(02)-82}$ 112—82.

Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.

Ф. Тютчев

ПРЕДИСЛОВИЕ

1

Главный и единственный герой этой книги — Время. Я работал над ней, заранее отбросив мысль о композиции, о «внутренней устроенности» и рискуя тем, что читателя может оттолкнуть неожиданность перехода от дружеского письма к профессиональной заметке, от промелькнувшего впечатления — к психологическому портрету. Читая эти страницы, надо попытаться вообразить жизнь писателя как нечто целое, как историю без конца и начала, в которой, как в любой жизни, переход от возраста к возрасту совершается незаметно.

В которой случайный взгляд в зеркало заставляет сердце пропустить удар: «Полно, да я ли это?» В которой ничтожные, повторяющиеся ежедневно события покорно плетутся за решающим поворотом.

Читатель найдет в ней происшествие, подсказавшее сюжет, воспоминание о покойном друге, историю незнакомки, размышления о славе, автобиографические заметки.

В России литература всегда была делом личным. Каждая серьезная книга как бы превращалась в письмо к совести и разуму читателя, к его радостям и страданиям. Конечно, речь идет не о жанре, а о той духовности, которая пронизывает все лучшее в ее тысячелетней истории. Обращение *к множеству* всегда было в нашем искусстве и литературе обращением к личности, которое диктовалось стремлением не только познать, но и преобразить ее. У русского писателя всегда «было дело» до тех, кто читает его книги,— вот почему так долго чернела и не расходилась толпа на набережной Мойки, когда умирал Пушкин.

Примеры — бесчисленны и множатся с каждым десятилетием.

В «свод законов» творчества входит требование чести и мужества, достоинства и благородства. «Медный всадник» не мог быть создан человеком лживым или трусливым.

2

Несколько лет тому назад я писал о том, что «интерес к личной жизни писателя отнюдь не представляет собой отрадное завоевание XX века» («Заметки о Булгакове»).

Но как отделить «личное» от работы, которая повелительно распоряжается жизнью? Что делать с этой слитностью, нерасторжимостью, возвещающей, как колокольный звон, то похороны, то праздник? Похороны, когда книга не удалась; праздник, когда счастливая уверенность в отдаче всех сил удесятеряет силы.

Есть в литературной жизни «конечный счет» — когда книга ложится на прилавок или ставится на библиотечную полку. Но есть еще и другой счет, постепенно завершающий отдельные, переходящие из одного в другой периоды работы. Это не только варианты, перечитывание, вдумывание, переписывание. Это — вмешательство жизни, мнения друзей, новые книги, чужие открытия, с которыми не считаться невозможно.

Так год за годом создается архив — тень, которую отбрасывают написанные и ненаписанные книги. Жизнь клонится к вечеру, а вечером, как известно, с каждым часом тень становится все длиннее.

Быть знаменитым некрасиво,
Не это поднимает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.

В молодости я с легким сердцем растапливал рукописями печи или швырял их в мусорный ящик. Однако, «не трясясь» над своими рукописями, я никогда не позволял себе с такой же беспечностью обращаться с чужими.

Вот почему я глубоко сожалею о той части моего архива, которая погибла в годы ленинградской блокады. Там были письма Пастернака, Тихонова, Антокольского, Федина. Там были неопубликованные рассказы Леонида Добычина, писателя своеобразного и, на мой взгляд, недооце-

ненного. Там было многое, связанное с личностью Ю. Н. Тынянова, моего учителя и друга.

Но кое-что сохранилось, и с радостью кинулся я к уцелевшим бумагам, впервые, может быть, оценив, что даже те из них, которым я не придавал значения,— воплощенная часть моей жизни.

И еще одно: мне стало ясно, что, всецело отдавшись прозе в конце двадцатых годов, я остался историком литературы. Глазами историка — со стороны — я взглянул на сохранившиеся рукописи, и это чувство глубоко отозвалось в душе, когда мне посчастливилось наткнуться на приготовленный к печати новый, дополненный вариант моего «Барона Брамбеуса» — книги, посвященной жизни и деятельности Осипа Ивановича Сенковского, основателя русского востоковедения и некогда знаменитого журналиста. Тотчас мелькнула мысль о втором издании, и оно осуществилось — правда, через двенадцать лет.

Это были дни, когда я понял, что Пастернак не прав, по меньшей мере, в том, что соединил архивы и славу. Подчас архивы создаются сами собой, самовольно, непроизвольно. Но кто не знает, как бережно, с каким терпеливым вниманием относился к своим рукописям Александр Блок?!

3

Десятилетие проходило за десятилетием — сороковые, пятидесятые, шестидесятые. Больше я не растапливал своими рукописями печи — и не только потому, что печи заменились паровым отоплением.

Годы шли, и рукописей, писем, беглых заметок, записанных начерно воспоминаний становилось все больше. Не помню книги, которая удалась бы сразу,— за каждой выстраивались ранние варианты, без которых не было бы поздних, работа шла, привычно спотыкаясь. Рукописи множились, я работал почти ежедневно. Трясся ли я над ними? Нет, но и не трогал их — и в конце концов они стали душить меня, забивая ящики письменного стола, валяясь на подоконниках, на полу, на антресолях. Это было странно, но с каким-то смутным чувством недоброжелательства я смотрел на них — неужели жалел о труде, который был отдан этим быстро желтеющим страницам?.. К недоброжелательству присоединялось сожаление: эта ушедшая, отмучившаяся жизнь души была не устроена, брошена, перепутана и безжалостно лишена внимания.

Мои заботы об архиве начались, когда однажды я беспомощно остановился перед грудами черновиков «Открытой книги» — трилогии, которую я писал в течение восьми лет, натыкаясь на колючую проволоку критики. Я попросил приехать за этими черновиками сотрудника ЦГАЛИ. Он просил не только «Открытую книгу», я согласился, но основная часть архива осталась нетронутой.

4

Это была пора, когда я, оглянувшись назад, смутно понял, что, если мне уже не суждено вернуться к изучению русской литературы XIX века, я не вправе забывать, что история советской литературы прошла перед моими глазами, ее участника и очевидца.

Для «Нового мира», выходившего тогда под руководством А. Твардовского, я написал несколько статей (это были полувоспоминания, полуразмышления), и для них впервые понадобился архив. Найти необходимые материалы оказалось делом трудным, почти невозможным. Лицом к лицу встретился я тогда с собственным отслужившим свою службу трудом, и это была встреча, когда «я» моих прежних лет как бы потребовало от меня ответа. Легко вообразить эту встречу с ее безмолвным, но отдавшимся в сердце разговором:

Архив. Значит, так ничего и не изменится в моем неподвижном, смятенном, заброшенном состоянии? Ты занят суетой ежедневной жизни, тебе не до меня. За каждой новой книгой ты не видишь старой — так за деревьями не видят леса.

Я. Да, очень занят. Но придет и твое время. Ты — прошлое, но когда-нибудь в моем будущем займешь свое место.

Архив. Для этого нужно только одно — взглянуть на меня внимательным, оценивающим взглядом. В глубине моих страниц — немало забытых мыслей, не потерявших свою остроту. Я — твое «продолжение следует». Под пеплом — замыслы, от которых увела тебя жизнь. Сознание полезности, счастья существования — ты не вправе отнять его у меня.

Я. Но где же взять время, чтобы раскрыть тебя? Отделить рукописи от многочисленных писем, а к письмам подойти с надежным мерилом оценки? Перелистать десятки

«тетрадей планов», страницу за страницей? Расшифровать множество загадок — память не сохранила названий тех станций отправления, с которых отправилась в путь очередная книга.

Архив. Да, но ты не один. Восемнадцатилетним студентом ты впервые спустился по лестнице в рукописное отделение петроградской «Публички». Ты встретил там людей, которые отдали этим рукописям свою жизнь. В романе «Исполнение желаний» ты написал о них. Вспомни же о тех, кто вместе с чувством истории унаследовал от них умелые, терпеливые, бережные руки.

...Так в моем доме появилась молодая женщина, которую хочется назвать «тишайшей» — с такой бесшумной, но железной настойчивостью вмешалась она в судьбу моего архива. Ее зовут Наташа Зейфман, она работает в отделе рукописей Библиотеки имени Ленина. Мягкое упорство, за которым мне сразу почудилась неотразимая воля, как добрый дух, стало витать над заброшенными бумагами, вдруг получившими то особенное значение, которое был способен угадать в них только истинный архивист.

Фантастическая трагикомедия в стихах, с чертями, алхимиками и монахами средневековых монастырей (школьная тетрадь, исписанная старательной рукой гимназиста), показалась мне особенно глупой, я разорвал ее крест-накрест. Наташа ахнула, в ее больших детских глазах показался неподдельный ужас. Прошел год, и я, к своему удивлению, нашел эту тетрадь в отдельном конверте, надписанном по всем правилам архивного дела.

Так началось чтение моего прошлого, и не просто чтение, а вглядывание, которое невозможно без глубокого сочувствия и тонкого понимания. «Что прошло — то прошло»,— говорят англичане. Вот мысль, с которой не может согласиться историк. То, что прошло,— не прошло, если было записано осколком камня на скале, кисточкой на пергаменте, острой палочкой на бересте, пером на бумаге. Каждая забытая строка таит надежду на возвращение к жизни — и оно происходит на ваших глазах.

И вот наступает торжественный день, когда широкий стеллаж, как хозяин, появляется в кабинете и занимает в нем почетное, заметное место. Девять высоких полок, и на каждой ряд зеленых папок-коробок с квадратными наклейками на корешках: «Произведения 20-х годов», «Письма писателей», «Письма разных лиц», «Письма иностранцев»,

«Письма читателей», «О чтении», «Письма сумасшедших» — я стал собирать их по просьбе знакомого психиатра.

5

В этой книге — два облика, два склада. Первый — то, что непосредственно соотнесено с моей литературной работой; второй — то, что сопутствовало ей, пройдя стороной, но бросив на нее отраженный свет.

О «Серапионовых братьях» писали заслуженно много. Но никому не известны попавшие в мои руки письма Федина, Тихонова, Слонимского, Никитина, относящиеся к самому началу двадцатых годов.

Я редко выступал как критик. Но в архиве сохранились мои ранние рецензии на книги Ремизова, Замятина, Эренбурга, не заслуживающие, мне кажется, полного забвения.

В папке «Публицистика» лежит статья «О честности в науке»; если взглянуть на нее через магическое, филологическое увеличительное стекло, легко убедиться в том, что мой роман «Двойной портрет» вышел из этой статьи, от первой главы до последней.

Все это — и многое другое — относится к первому облику книги. Что же определяет второй? В тридцатых годах я интересовался вопросами внутренней связи между искусством и наукой. Дискуссии в Союзе писателей привели меня к встречам с академиком А. Ф. Иоффе. Мои воспоминания о нем не были закончены. Теперь в них рассказано то, что я не читал в других воспоминаниях об этом необыкновенном человеке.

Я учился в Институте живых восточных языков — эти годы подарили мне драгоценное знакомство с И. Ю. Крачковским. Руки не дошли, чтобы написать о нашем великом арабисте. Теперь оставшиеся в рукописи заметки дополнены,— может быть, они хоть в чем-нибудь помогут историкам русского востоковедения.

Десятки моих фронтовых корреспонденций были опубликованы в годы войны — они не вошли в эту книгу. Но я писал не только корреспонденции. Среди неопубликованных рукописей тех лет нашлись воспоминания о Полярном, главной базе Северного флота. Эти страницы могут, мне кажется, заинтересовать не только участников и историков Великой Отечественной войны.

Но есть в этой книге и полуназванное, прошелестевшее. В шуме времени мне слышится и эта еще памятная нота.

Книга условно делится на главы-десятилетия,— условно, потому что между десятилетиями нет ощутимых границ. Восстанавливая полустертые временем строки, мне подчас приходилось забегать вперед, чтобы завершить историю какого-нибудь литературного события, возникшую, скажем, в тридцатых годах и закончившуюся в семидесятых.

Преодолел ли я желание позволить читателю без компаса бродить от одной рукописи к другой? Многое в этом случае показалось бы скучноватым. Идя ему навстречу, я объединил некоторые материалы по жанру, а в комментариях объяснил то, что могло показаться непонятным.

Если взглянуть на эту книгу с историко-литературной точки зрения, тотчас же обнаружится ее недостаток. В ней не рассказывается о многих писателях, без которых невозможно вообразить ни нашу поэзию, ни прозу. Ограниченность материала легко объяснить: я не ставил перед собой историко-литературной задачи. Работая, я думал лишь о том, что́ из моего архива может пригодиться для будущих историков нашей литературы.

Если читатель найдет в моем повествовании эгоцентризм, он будет совершенно прав. Я старался уйти от него, но, без сомнения, это не всегда удавалось.

Эта книга — дом, который я строил, не думая о стройности и заботясь лишь об удобстве и уюте. В нем много больших и маленьких комнат. К этим комнатам не надо подбирать ключи. Двери каждой распахнуты настежь.

Глава первая

ДВАДЦАТЫЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

Я много писал о двадцатых годах, в книгах «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...», в «Собеседнике» и, наконец, особенно пространно в трилогии «Освещенные окна». Последняя ее часть представляет собой попытку как бы изобразить двадцатые годы в сценах. Вот почему я прошу читателя рассматривать нижеследующие страницы как дополнение к прежде написанному,— однако, как мне кажется, существенное дополнение.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

Ю. Н. Тынянов любил слово «литератор», выглядевшее уже в двадцатых годах несколько старомодным. Однако он вкладывал в него более широкий смысл, чем в слово «писатель», считая, что «человек с пером в руках» должен уметь писать все — за примером (Пушкин) ходить было недалеко. Он и писал всё — статьи, романы, рассказы, эссе, сценарии, комментарии, пародии,— и сочинил даже оставшуюся неопубликованной сказку в стихах о тигрице, которой снится,

...что она красива.
В лапах у нее крапива.
И крапива эта в лапах
Издает чудесный запах.

С полным основанием я считал себя его учеником,— еще не расставшись со студенческими рефератами, я писал рецензии, фельетоны, полемические заметки. Некоторые из них сохранились, и я надеюсь, что читатель заметит в них «цвет времени» — горячность, соединенную с ответственным отношением к делу.

О КИНО

1

Чем кино отличается от театра? Об этом кричат в журналах, газетах, на афишах и на популярных лекциях:

— Кино забивает театр! Кино — естественный наследник театра!

— Кино не может стать наследником театра! Кино вберет в себя театр! Кино, кино, кино! Театр, театр, театр!

Среди всей этой суматохи нашелся только один человек, который был спокоен, потому что чувствовал себя правым. Это мой знакомый киномеханик. На вопрос, чем же, черт возьми, кино отличается от театра, он ответил мне: аппаратом.

Аппарат! Вот в чем существенный признак кино! Вот в чем причина его достижений. Механизованное, сжатое в колеса и шестерни искусство техники, заброшенной под крышу, в будку механика,— вот чем кино отличается от театра.

Впрочем, не только этим — многим другим. Но все же: невежливо говорить о кинематографе, ни разу не вспомнив об Эдисоне.

2

Мне скажут: театр также имеет аппарат, который создавался столетиями. Разве у нас нет вертящихся сцен? Световых эффектов? Взлетающих в небо декораций?

Пустое! Что может сравниться с аппаратом кино, который за два часа дает тридцать сцен, пятьсот положений и тысячу переживаний?

Впрочем, я пристрастен. Выключим аппарат, слово предоставлено театру.

3

Каждый ученик Тенишевского училища знает, что искусство — условно. Тем не менее ни один из них не пытается взвесить, подсчитать и измерить эту условность.

Откровенно говоря, до сих пор я был согласен с тенишевцами. В самом деле, как измерить условность живописи, театра и литературы? Казалось бы, очень просто — создать произведение, совершенно свободное от условности.

Иными словами: нарисовать такую живую собаку, чтобы она лаяла на зрителей.

Так жизненно поставить пьесу, чтобы мальчишка-папиросник, вообразив, что все, что он видит перед собой на экране,— совершается в действительности, закричал с галерки о толстой «Сафо» и рассыпном «Мурсале»[1].

Говоря словами Ю. Ван-Везена[2], вставить настолько живой стул в повествование, чтобы он разорвал бумагу.

Когда папиросники начнут кричать с галерок, собаки залают, а живые стулья разорвут бумагу,— условность будет наконец побеждена, искусство плюнет на все, закричит караул, повесится или эмигрирует на Марс.

Вероятнее всего, оно повесилось бы уже в 1924 году, если бы на страже не стояло кино, с машинным сердцем, с полотном экрана на лбу, с катушкой ленты в любом количестве метров.

4

В самом деле: нам показывают людей плоских и с одинаковым смертельно-бледным цветом лица, которые влюбляются, страдают, кончают самоубийством, полтора часа катаются на авто по крышам и рассказывают то, что им никогда не приходилось видеть. После этого никто уже не усомнится, что искусство условно, а заведующий кинотеатром, конечно, просто глуп, если в то мгновение, когда какой-нибудь Гарри Пиль нажимает кнопку звонка,— дает звонок за сценой.

Я бы нисколько не удивился, если бы Гарри Пиль в этом случае перевернул вверх дном все законы кино и здравого смысла, покинул экран, прошел через зал среди зрителей и, найдя заведующего, взял его за ворот пиджака и по-своему доказал, чем кино отличается от театра.

---

[1] В первые годы нэпа мальчишки, среди которых было много беспризорников, торговали на улицах папиросами «Сафо» и «Мурсал».

[2] Псевдоним Ю. Н. Тынянова, которым он пользовался для литературных фельетонов. Происхождение его он сам объяснил в анкете от 17 июня 1927 года: «Псевдоним Ван-Везен возник следующим образом: Каверин просил у всех звучного голландского имени для рассказа. Он выдумал — Ван-Донген. Я посоветовал — Ван-Везен. Ему понравился, но имя я взял себе. У Каверина есть рассказ (ненапечатанный) о Ван-Везене, что-то вроде летучего голландца» (Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977).

5

Кино — единственное искусство, в котором условность если не может быть подсчитана и измерена, то, по крайней мере, является перед нами в осязаемом виде — в постройке сценария, в постановке трюков, в обдуманном соединении аппарата, экрана и ленты.

Гарри Пиль ни в коем случае не может умереть в первой серии, даже если бы он подвергался опасности быть распиленным вдоль и поперек и сгореть в топке паровоза,— если автор сценария рассчитал картину на три или четыре серии.

Против всяких ожиданий, Гарри Пиль не ломает себе шею, катаясь на авто по крышам, и каждый мальчишка в глубине души уверен, что он едет не по крышам, а по земле, декорированной под крыши, или по меньшей мере по крышам зданий в одну сажень вышиной. Действительность, попадая в кино,— недействительна, она формируется так или иначе в шестернях этого машинного искусства. Так и должно быть. Те, кто пытается пронести через кино нетронутую действительность, губят кино и живым стулом рвут полотно экрана.

1924

О КНИГЕ РЕМИЗОВА «МАРА»

Россия — страшная и темная, огненная и кроткая — сущность и цель этой книги.

Можно ли называть ее книгой рассказов? Виденья и сны — или от имени автора, или вложенные в едва развернутую сюжетную схему — составляют ее содержание.

На протяжении всей книги они прерываются тяжкими — как бы произносимыми со скорбью — рефренами, которые стягивают в одно целое незаметные эпизоды и эскизные отрывки. Так «чайничек» первого рассказа (под тем же названием) проходит красной нитью по всему рассказу, заканчиваясь горькой жалобой беженки пани Марии, у которой «чайничек забрали»:

«— Чайничек забрали!

Услышал он ясно и с болью отвел глаза...

— Чайничек забрали! — повторила пани Мария...

— Чайничек забрали! — повторилось за перегородкой.

— Чайничек забрали! — жаловалась пани Мария...» (стр. 49).

За этим «чайничком» встает тоска по отнятому, которою заполнен рассказ.

Не следует, быть может, судить эту книгу как явление литературное. Для этого она слишком болезненно лична, и это отдаляет ее от подлинного искусства.

Но если бы мы взяли на себя эту задачу, навязчивые рефрены, перегружающие звуковую ткань и как бы стучащие нам в уши, представились бы повторяющимися мотивами, а психологическая сторона, написанная с привычной и умелой тонкостью, возникла бы перед нами как утомительная цепь авторских переживаний. Россия, как призрак, преследует А. Ремизова в этой книге, и слишком личное чувство угнетает и снижает его отвлеченное и умелое искусство.

1924

О «ХУЛИО ХУРЕНИТО»

1

Появление «Хулио Хуренито» памятно всем. На два или три экземпляра, попавших в Петроград, записывались в очередь на несколько месяцев вперед — в две-три недели Эренбург стал известен; больший или меньший успех сопровождал с тех пор каждый новый его роман. Это, разумеется, не случайный успех — занимательная книга нравится читателю.

«Хулио Хуренито» считают без особенных оснований романом. Именно этого опасался Эренбург, замаскированный учеником легендарного Хуренито. «Мне было бы весьма мучительно, если бы кто-нибудь воспринял настоящую книгу, как роман, более или менее занимательный. Это означало бы, что я не сумел выполнить задачи, данной мне в тягостный день 12 марта 1921 года, день смерти учителя».

Роман, как это предписано ему «теорией словесности» (Томашевский), должен состоять из совокупности новелл, а в «Хулио Хуренито» нет ни одной новеллы; в романе должно быть ступенчатое, кольцевое или по крайней мере параллельное построение, а в «Хулио Хуренито» нет ни того, ни другого, ни третьего уже потому, что это произве-

дение не двигается ни по ступенькам, ни по кольцу, ни по параллелям.

Более основательным (и остроумным) является известное мнение о том, что «Хулио Хуренито» — огромный фельетон (М. Шагинян, «Литературный дневник») на самые разнообразные темы общественной, политической, семейной и личной жизни автора за последнее десятилетие.

Но фельетон почти всегда недолговечен, он живет, пока живет материал, вызвавший его к жизни, он лишен той охраняющей условности, в которой воспринимаются литературные произведения. Именно в этой недолговечной фельетонной рамке прожил свой короткий век «Хулио Хуренито».

Время показало, как я ошибался. Долгая жизнь этой книги — неоспоримое и характерное явление в нашей литературе. Роман, который читается и в наши дни, поражает своим пророческим смыслом [1].

2

...Временная неудача сюжетного романа («Любовь Жанны Ней») объясняется, по-моему, отнюдь не «порочностью» сюжетности как современного жанра, а тем, что в современной прозе еще не появилось ни одного сильного сюжетного произведения. Пафос сюжета как изобретения остался неизвестен современной русской прозе. Этот пафос был подменен насильственным «сопряжением событий» — от «Гиперболоида инженера Гарина» А. Толстого до «Месс-Менд» М. Шагинян. Русская сюжетная проза осталась обетованной землей, которая еще не открыта нашими современными писателями.

Создание характеров, именно характеров, а не «героев» — вот новая цель. Трудно говорить о границах и возможностях едва наметившегося направления, но уже и теперь можно утверждать, что в его развитии значительную роль может сыграть последний роман Эренбурга «Рвач».

Герой «Рвача» — Михаил Лыков, сын лакея, последовательно проходит все фазы последних девяти лет: он — левый эсер, потом коммунист, потом исключен из партии; он участвует в Октябрьской революции, потом становится

---

[1] См. об этом в моей книге «Собеседник». М., «Советский писатель», 1973, стр. 27—29.

красноармейцем. Когда кончается гражданская война, он поступает на рабфак: нэп увлекает его, он начинает спекулировать, поступает с подозрительными целями на службу в один из трестов, едет за границу, совершает десятки преступлений и, наконец, попадает в тюрьму. Суд приговаривает его к десяти годам заключения, но не проходит и полугода, как он разбивает себе голову о стену.

С уверенностью, которая убеждает в том, что в этом романе Эренбург шел не от объекта имитации, а от самого материала (представленного в романе так обильно, что он начинает казаться как бы советской энциклопедией за последние восемь лет), Эренбург освобождает себя от необходимости, продиктовавшей ему сложную задачу в «Любви Жанны Ней». Он как бы излагает хорошо известную ему историю, не заставляя даже своих героев говорить между собой; самый тон хроники, на фоне которой протекает жизнь главных персонажей романа, позволяет автору говорить «за» своих героев и описывать их чувства так, как будто все это происходит на кинематографическом полотне перед ним. Лента разматывается, не обрываясь, и только немногочисленные титры, заменяющие диалоги, изредка прерывают спокойное, ироническое повествование.

Как добрая нянька, автор внимательно следит за всеми обстоятельствами жизни своих персонажей. Он своевременно предупреждает читателя: «Мы подходим к четвертому эпизоду, достаточно позорному для нашего героя», или: «Мы предостерегаем читателей, склонных заподозрить Михаила в обычном карьеризме», или: «Беспощадно разоблачая жизнь Михаила, мы...»

Именно этот реквизит хроники дает широкие возможности для создания характера.

Путь, которым идет Эренбург, по существу исчерпывается средствами тематического контраста, представляющими собою простой стилистический прием: сближение несовместимых вещей и понятий. Столкновение двух планов неоднократно встречается и в «Курбове», и в «Жанне Ней» (например, чистая любовь в грязном номере отеля,— Андрей и Жанна, Курбов и Катя). Но в «Рваче» этот прием не только развит, но и устремлен к той же цели создания характера, которой проникнут весь роман.

Биография Лыкова дается толчками: нарастание одного положения, убеждающее читателя в той или иной

черте характера, внезапно обрывается, и по контрасту возникает прямо противоположное. Так, деньги, которые были заработаны мошеннически, после душевных терзаний и сделок с совестью, он внезапно отдает старому отставному генералу; после восторженного разговора с комсомольцами о чистейших началах коммунистической этики читатель видит его в грязном номере с проституткой; целый год, рискуя жизнью и честью партийца, он добивается любви некоей девицы, а когда она сдается наконец — отказывается пожать плоды своей настойчивости; приговоренный к расстрелу, он после долгих мучений решает выдать свою любовницу и внезапно (и для себя и для читателей) вместо доноса пишет следователю записку с просьбой немедленно его расстрелять.

В романе выдвинут — главным образом в отступлениях — большой сатирический материал, и, таким образом, «Рвач» знаменателен для Эренбурга не только решением основной задачи, но и использованием средств, издавна и справедливо приписываемых автору «Хулио Хуренито».

1926

ЛЮДИ И ОТНОШЕНИЯ

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

1

Однажды за столом у Горького зашла речь об «Энциклопедии весельчака» — было такое издание (как ни странно — многотомное) в конце XIX века. Горький отозвался об «Энциклопедии» с похвалой, как о занимательном и, отчасти, поучительном чтении. Я вспомнил, что у меня есть том, изрядно потрепанный, и рассказал один из анекдотов — кстати, в XIX веке под этим словом подразумевалась коротенькая история, не предназначенная для того, чтобы непременно рассмешить зрителя: скорее заинтересовать, развлечь.

История была следующая: к знаменитому парижскому врачу приходит красивый, изящно одетый молодой человек, который жалуется на непреодолимую скуку, дурное настроение, меланхолию, переходящую в полное нежела-

ние существовать. Но тщательный осмотр показывает, что пациент совершенно здоров, и тогда доктор начинает советовать ему изменить образ жизни:

— Может быть, немного вина?

— У меня лучшие винные погреба в Париже.

— Женщины? Разумеется, в разумных границах.

— Мне давно надоели лучшие женщины Франции, Италии, Германии.

— Коллекционирование, рыбная ловля, наука?

— Нет, нет и нет.

Пауза.

— О, я придумал,— говорит наконец обрадованный доктор,— вам надо пойти в цирк и посмотреть гениального клоуна и фокусника Кларетти. Его бесподобные шутки — лучшее средство против меланхолии. Ручаюсь, что на другой день вы будете здоровы.

— Увы, доктор! У меня нет возможности воспользоваться вашим советом. Перед вами — этот бесподобный Кларетти.

Казалось бы, какое отношение имеет этот старинный анекдот к Михаилу Михайловичу Зощенко. Однако я рассказал его не случайно. За годы многолетней дружбы я никогда не слышал его смеха: маленький рот с белыми ровными зубами редко складывался в мягкую улыбку. Читая свои рассказы, он был вынужден иногда останавливаться — ему мешал оглушительный, почти патологический хохот аудитории, и тогда взгляд его красивых черных глаз становился особенно задумчивым и грустным. Мягкость и твердость — эти два противоположных понятия ничуть не противоречили в нем друг другу. Но было и что-то еще, сторонящееся, глубоко спрятанное,— склонность к одиночеству, к уединенности размышлений? Что-то напоминающее весело-печальный анекдот из «Энциклопедии весельчака» о фокуснике Кларетти.

2

Соммерсет Моэм в автобиографической книге «Эшенден, или Секретный агент» рассказывает о том, как он с профессиональной целью подвергал себя рискованным испытаниям. Он поступил в Интеллидженс Сервис и изучал себя, выбирая то, что могло когда-нибудь пригодиться для повести или рассказа. Он выполнял граничившие с подлостью ответственные поручения.

Те события, которые произошли с Зощенко, не были избраны с профессиональной целью.

«В 13-м году я поступил в Университет,— пишет Зощенко.— В 14-м — поехал на Кавказ. Дрался в Кисловодске на дуэли с правоведом К. После чего почувствовал немедленно, что я человек необыкновенный, герой и авантюрист,— поехал добровольцем на войну. Офицером был...» (Ему еще не было двадцати двух лет, когда, многократно награжденный за храбрость, он дослужился до звания штабс-капитана.) «А после Революции скитался я по многим местам России. Был плотником, на звериный промысел ездил к Новой Земле, был сапожным подмастерьем, служил телефонистом, милиционером служил на станции «Лигово», был агентом уголовного розыска, карточным игроком, конторщиком, актером, был снова на фронте добровольцем в Красной Армии.

Врачом не был. Впрочем, неправда — был врачом. В 17-м году после Революции выбрали меня солдаты старшим врачом, хотя я командовал тогда батальоном. А произошло это потому, что старший врач полка как-то скуповато давал солдатам отпуска по болезни. Я показался им сговорчивее.

Я не смеюсь. Я говорю серьезно.

А вот сухонькая таблица моих событий:

Арестован — 6 раз.

К смерти приговорен — 1 раз.

Ранен — 3 раза.

Самоубийством кончал — 2 раза.

Били меня — 3 раза.

Все это происходило не из авантюризма, а просто так — не везло...»

Если бы в этом (далеко не полном) перечне он не научился различать явления, если бы не поднялся он над ними с несравненным талантом человечности, мы не прочитали бы его грустно-смешных рассказов, без которых невозможно вообразить литературу двадцатых годов.

3

Уже и тогда, среди едва намечавшихся отношений, была заметна близость между Зощенко и Слонимским. «Зощенко — новый Серапионов брат, очень, по мнению Серапионов, талантливый»,— писал Слонимский Горькому 2 мая 1921 года.

Зощенко был одним из участников студии переводчиков, устроенной К. И. Чуковским и А. Н. Тихоновым для будущего издательства «Всемирная литература». «В тот краткий период ученичества,— пишет Чуковский,— он перепробовал себя во многих жанрах и даже начал однажды, как он мне сказал, исторический роман... Своевольным, дерзким рефератом, идущим вопреки нашим студийным установкам и требованиям, он сразу выделился из среды своих товарищей... Здесь впервые наметился его будущий стиль: он написал о поэзии Блока слогом заядлого пошляка Вовки Чучелова, который стал одной из любимых масок писателя».

Но почему Зощенко не сразу появился на наших субботах, как другие студисты — Лунц, Никитин, Познер? Мне кажется, что это связано с решающим переломом в его работе.

«Когда выяснилось, что два-три моих способных опыта были всего лишь счастливой удачей и что с литературой у меня ничего не выходит и что я пишу удивительно плохо,— писал Бабель в своей автобиографии,— Алексей Максимович отправил меня в люди. И я на семь лет — с 1917 по 1924 — ушел в люди».

Ничего преднамеренного не было в том беспримерном «путешествии в люди», которое совершил Зощенко между 1915 и 1920 годами. Возможно, что ему хотелось (как Борису Житкову) «научиться всему», и действительно, на торжественном вечере, устроенном в его честь ленинградским Домом писателей, он с гордостью сказал, что однажды на пари сшил костюм и, хотя пиджак слегка скособочил, выигрыш остался за ним.

Однажды он рассказал мне, что в молодости зачитывался Вербицкой, в пошлых романах которой под прикрытием женского равноправия обсуждались вопросы «свободной любви».

— Просто не мог оторваться,— серьезно сказал он.

Он был тогда адъютантом командира Мингрельского полка, лихим штабс-капитаном, и чтение Вербицкой, по-видимому, соответствовало его литературному вкусу. Но вот прошли три-четыре года, он вновь прочел известный роман Вербицкой «Ключи счастья», и произошло то, что он назвал «чем-то вроде открытия».

— Ты понимаешь, теперь это стало для меня пародией, и в то же время мне представился человек, который читает «Ключи счастья» совершенно серьезно.

Возможно, что это и была минута, когда он увидел своего будущего героя. Важно отметить, что первые поиски, тогда еще, может быть, бессознательные, прошли через литературу. Пародия была трамплином. Она и впоследствии была одним из любимых его жанров: он писал пародии на Е. Замятина, Вс. Иванова, В. Шкловского, К. Чуковского. Это была игра, но игра, в которой он показал редкий дар свободного воспроизведения любого стиля, в том числе и пушкинского («Шестая повесть Белкина»), что, кстати сказать, далось ему с немалым трудом. Он оттачивал свое перо на этих пародиях: перечитайте их — и вы увидите живых людей, отчетливо просвечивающих сквозь прозрачную ткань стилизации. Характеры схвачены проницательно, метко — и, может быть, именно в этом сказался многосторонний жизненный опыт. Как Зощенко «наслушался» своих героев, так он «начитался» и с блеском воспроизвел изысканный стиль Евг. Замятина, парадоксальный В. Шкловского, «лирически-многоцветный» Вс. Иванова.

Вопреки своей отдаленности друг от друга, все они, с его точки зрения, писали «карамзиновским слогом» — и он дружески посмеялся над ними. Дружески, но, в сущности, беспощадно, потому что его манера, далекая от «литературности», в любом воплощении была основана на устной речи героя.

Кто же был этот герой?

Тынянов в одной из записных книжек набросал портрет мещанина и попытался психологически исследовать это понятие.

«Лет 20—25 тому назад в Западной Руси слова «хулиган» не существовало, было слово — «посадский». В посадах, в слободах оседали люди, вышедшие за пределы классов, не дошедшие до городской черты или перешедшие ее...

Мещанин сидел там на неверном, расплывчатом хозяйстве и косился на прохожих. Он накоплял,— старался перебраться в город, пьянствовал, тратился, «гулял» (обыкновенно злобно гулял). Чувство собственности сказывалось не в любви к собственному хозяйству, а в нелюбви к чужим.

Стало быть: оглядка на чужих, «свои дела», иногда зависть. Почти всегда — равнодушие. Пес, этот барометр социального человека, старался у мещанина быть злым. Крепкий забор был эстетикой мещанина. Внутри тоже

развивалась эстетика очень сложная. Любовь к завитушкам уравновешивалась симметрией завитушек. Жажда симметрии — это была у мещанина необходимость справедливости. Мещанин, даже вороватый или пьяный, требовал от литературы, чтобы порок был наказан — для симметрии...

...Все это нужно как заполнение пространства, которого мещанин боится. Пространство — это уже проделанный им путь от деревни к городу, и вспомнить его он боится. Он и город любит из-за скученности. Между тем дисимметрия, оставляя перспективность вещей, обнажает пространство. Любовь к беспространственности, подспудности — всего размашистей и злей сказывается в эротике мещанина. Достать из-под спуда порнографическую картинку, карточку, обнажить уголок между чулком и симметричными кружевами, приткнуть, чтобы не было дыханья, и наслаждаться частью женщины, а не женщиной».

В «Рассказах Назара Ильича господина Синебрюхова» Зощенко не только понял это всепроникающее явление, но проследил лицемерно-трусливый путь мещанина через революцию и гражданскую войну. В этой книге было предсказано многое. У нового мещанина (времен нэпа) не было «забора», он жил теперь в коммунальной квартире, но с тем большей силой развернулась в нем «оглядка на чужих», зависть, злобная скрытность. Беспространственность утвердилась в другом, эмоциональном значении.

«Рассказы Назара Ильича...» писались, когда Зощенко пришел к Серапионам. Расстояние между автором и героем было в нем беспредельным, принципиально новым. Каким образом это «двойное зрение» не оценила критика, навсегда осталось для меня загадкой.

4

Утверждая, что «все мы вышли из гоголевской «Шинели», Достоевский ошибся даже по отношению к своим современникам. И все же, если исключить всеобщность этих слов, они наметили ту традицию в истории русской литературы, которая в XX веке привела к знаменательному появлению Зощенко. Именно он написал нового «маленького человека», духовный мир которого ограни-

чен самым фактом его существования. О близости между Гоголем и Зощенко говорить не приходится, недаром второй относился к первому с таким болезненным интересом. Для обоих литература в конечном счете была единственным средством самопознания, и если бы в руке оказалось не перо, а резец скульптора или кисть художника,— ничего бы не изменилось. Для обоих это было явлением, возникшим на заре творчества, развивавшимся в поисках самого себя, то отступавшим, то наступавшим и в конце концов определившимся как главная черта их духовного мира. Литература сама по себе, не связанная с безотвязным стремлением понять себя, в конце концов для них почти не существовала.

Известно, какие муки испытал на этом пути Гоголь, взваливший на себя ношу ответственности за собственный талант. Не сладко пришлось и Зощенко, который от поисков здоровья («Возвращенная молодость») пришел к поискам духовного здоровья для всего человечества («Перед восходом солнца»). Во второй части этой книги он сознательно отстранил несравненный дар «художественной информации», достигший под его пером необыкновенной изобразительной силы. Но поставим рядом два великих открытия, которые были сделаны Гоголем в XIX, а Зощенко — в XX веке. Они объединяются в понятии «маленький человек»!

Акакий Акакиевич — мастер, художник, всецело поглощенный тайнами своего скромного дела. В его переписывании ему видится «какой-то свой разнообразный и приятный мир... некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его». Он беден и беззащитен, он сам почти превращен в те «ровным почерком выписанные строки», которые занимают его воображение и на службе, и на улице, и дома. Но за его ничтожностью, незаметностью его отличают не только «значительные лица», но и товарищи по работе, и эта нота ответственности, переходящей в сочувствие, звучит в глубине рассказа с нарастающей силой. Вот почему так потрясен молодой чиновник, посмеявшийся над Акакием Акакиевичем и услышавший в ответ лишь простые слова: «Зачем вы меня обижаете?» Вот почему молодой чиновник останавливается, «как пронзенный», и много раз «содрогается на веку своем», видя,

«как много в человеке бесчеловечья». Подчеркнутое преувеличение, с которым написаны эти строки, рассказывающие *историю совести,* звучат, как проповедь, предсказывая «Выбранные места из переписки с друзьями».

И эта нота сочувствия не только слышится все сильнее, но звучит как набат на последних страницах, когда шинель украдена и Акакий Акакиевич смертельно, непоправимо обижен. Вместе с шинелью от него отнимают жизнь. Но хотя «Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто в нем его никогда и не было», остается идея совести, принимающая фантастические очертания. Как будто для того, чтобы показать, что безвинная гибель маленького человека не осталась неотмщенной, развертывается панорама ночного Петербурга, в котором «мертвец в виде чиновника» сдирает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы». Все соотнесено в «Шинели», все выстраивается перед невидимым взглядом, обличающим «скрытое бесчеловечье даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным».

5

Этой внутренней связи нет в мире, который встает со страниц ранней прозы Зощенко. Его герои, даром что они живут в коммунальных квартирах, существуют отдельно, идея совести отнюдь не мучает их, она полностью вытеснена идеей собственности. «Вот в литературе существует так называемый «социальный» заказ,— писал он.— Предполагаю, что заказ этот в настоящее время сделан неверно. Есть мнение, что сейчас заказан красный Лев Толстой. Видимо, заказ этот сделан каким-нибудь неосторожным издательством. Ибо вся жизнь, общественность и все окружение, в котором живет сейчас писатель, заказывает, конечно же, не красного Льва Толстого. И если говорить о заказе, то заказана вещь в той неуважаемой мелкой форме, с которой, по крайней мере, связывались раньше самые плохие литературные традиции... Мне хочется передать нужный мне тип, тип, который почти не фигурировал раньше в русской литературе. Я взял подряд на этот заказ. Я предполагаю, что не ошибся».

Он не только не ошибся. Он первый почувствовал силу нового мещанина, для которого нравственность была только обузой. Он первый написал Борьку Фомина в полоса-

тых подштанниках, у которого жизнь то возносится на необозримую высоту, то падает, как камень в воду, в зависимости от того, что происходит с пятью тысячами, которые он выиграл — по займу или в лотерею («Голубая книга», «Трагикомический рассказ про человека, выигравшего деньги»).

Психологический мир этого героя, в сущности несложный, исследован Зощенко во всех оттенках — и это почти анатомическое исследование происходит в присутствии автора, который делится с читателем своими размышлениями, ничего не скрывая. В «Голубой книге» он попытался даже «систематизировать» отношения между многочисленными представителями этого мира, пять разделов недаром называются «Деньги», «Любовь», «Коварство», «Неудача» и «Удивительные истории» — названия говорят за себя.

Но есть у Зощенко и другой герой, тоже безоглядно погруженный в собственные интересы, но не стремящийся к корыстной любви, довольствующийся малым и менее всего склонный к коварству. Уже в самом начале своей деятельности (1922) он написал повесть «Коза», уж такую гоголевскую во всех отношениях, что даже странно, что никем еще не отмечено это сходство. Герой рассказа бухгалтер Забежкин, мечтающий о собственной козе,— почти зеркальное отражение Башмачкина, мечтающего о новой шинели. Весь рассказ написан в гоголевском «ключе».

«А шел Забежкин всегда по Невскому, хоть там и крюк ему был. И не потому он шел по Невскому, что на какую-нибудь встречу рассчитывал, а так — любопытства ради: все-таки люди разнообразные и магазины черт знает какие, да и прочесть смешно, что в каком ресторане люди кушают.

А что до встреч, то бывает, конечно, всякое... Вот ведь, скажем, дойдет Забежкин до Садовой, а на Садовой... дама вдруг... черное платье, вуалька, глаза... И подбежит эта дама к Забежкину: «Ох,— скажет,— молодой человек, спасите меня, если можете... Ко мне пристают, оскорбляют меня вульгарными словами и даже гнусные предложения делают...» И возьмет Забежкин даму эту под руку, так, касаясь едва, и вместе с тем с необыкновенным рыцарством, и пройдут они мимо оскорбителей презрительно и гордо...»

«Неуважаемая мелкая форма», которая была нужна Зощенко для того, чтобы показать нового «маленького человека», неразрывно связана в рассказе с «неуважаемым

мелким героем». Забежкин так же одинок, как Башмачкин, и так же, если не более, беззащитен: Акакию Акакиевичу не грозит сокращение штатов. Оба не чувствуют трагической незаметности своего существования, оба мечтают о неизмеримо малом счастье, и оба гибнут, когда это ничтожное счастье отнимают у них.

В «Сентиментальных повестях», написанных в конце 20-х годов, Зощенко возвращается к этой теме в новом повороте. Мелкий герой задумывается над смыслом своего существования — опасная затея! Тапер Аполлон Перепенчук («Аполлон и Тамара»), обманутый любимой девушкой, доведенный до нищеты, осмеливается предположить, что человек «так же нелепо и ненужно существует, как жук или кукушка», и о том, что человечество должно изменить свою жизнь, чтобы найти покой и счастье и чтобы не подвергаться таким страданиям, которые произошли с ним».

В «Страшной ночи» эта тревожная мысль развивается. Герой рассказа — Борис Иванович Котофеев — музыкант, играющий в симфоническом оркестре на треугольнике: «Читателю, наверное, приходилось видеть в самой глубине оркестра, вправо, сутулого какого-нибудь человека с несколько отвисшей челюстью перед небольшим железным треугольником. Человек этот меланхолически позвякивает в свой нехитрый инструмент в нужных местах».

Такой профессии не существует — ударные инструменты, в число которых входит и треугольник, занимали свое, существенное место в симфоническом оркестре, когда Зощенко писал свою повесть. Треугольник важен своей «ничтожностью». Более жалкого занятия придумать, кажется, невозможно, а между тем Борис Иванович неразрывно связан с треугольником, «прикреплен к нему» и без него существовать не может.

И вот нехорошая мысль начинает мучить музыканта — мысль о том, что «жизнь не так уж тверда в своем величии». Что в жизни все случайно и что, стало быть, «все завтра же может измениться». Он убеждается в этом, встретив бывшего учителя чистописания, дошедшего до полного падения, потому что «предмет этот был исключен из программы». Но ведь в один несчастный день может быть отменен и треугольник?

Страшное волнение охватывает Бориса Ивановича. В его неподвижный, устоявшийся мир врывается идея цели. Зачем он жил? Он как бы переносится в свое буду-

щее — «электрический треугольник давным-давно изобретен и только держится в тайне, в страшном секрете, с тем, чтобы сразу, одним ударом, свалить его». Он уже не «прикреплен», в жизни нет ничего, что прежде служило опорой, и ничего не остается, как просить на улицах подаяния. «Борис Иваныч постоял на углу, потом, почти не отдавая себе отчета в том, что он делает, подошел к какому-то прохожему и, сняв шляпу, глухим голосом сказал:

— Гражданин... Милости прошу... Может быть, человек погибает в эту минуту...

Прохожий с испугом взглянул на Котофеева и быстро пошел прочь.

— А-а,— закричал Борис Иванович, опускаясь на деревянный тротуар,— граждане... Милости прошу... На мое несчастье... На мою беду... Подайте, кто сколько может!»

Его принимают за пьяного, улюлюкающая толпа преследует его, загоняет в церковь. «Но Бориса Ивановича в церкви не было. И когда толпа, толкаясь и гудя, ринулась в каком-то страхе назад, сверху, с колокольни, раздался вдруг гудящий звон набата. Сначала редкие удары, потом все чаще и чаще поплыли в тихом ночном воздухе. Это Борис Иванович Котофеев с трудом раскачивал тяжелый медный язык, бил по колоколу, будто нарочно стараясь этим разбудить весь город, всех людей».

Так «мелкий герой» впервые восстает против своей машинальной, замкнутой жизни. Уже не позвякивает меланхолический треугольник. Колокольный звон разносится по городу, возвещая, что больше так продолжаться не может. Но это — погребальный звон по проснувшемуся сознанию. Не может, но будет. Выхода нет.

6

Зощенко был небольшого роста, строен и очень хорош собой. Глаза у него были задумчивые, темно-карие, руки — маленькие, изящные. Он ходил легко и быстро, с военной выправкой — сказывались годы в царской, потом в Красной Армии. Постоянную бледность он объяснял тем, что отравлен газами на фронте. Но мне казалось, что и от природы он был смугл и матово-бледен.

Не думаю, что кто-нибудь из нас уже тогда разгадал его — ведь он и сам провел в разгадывании самого себя не одно десятилетие. Меньше других его понимал я — и это

неудивительно: мне было восемнадцать лет, а у него за плечами была острая, полная стремительных поворотов жизнь. Но все же я чувствовал в нем неясное напряжение, неуверенность, тревогу. Казалось, что он давно и несправедливо оскорблен, но сумел подняться выше этого оскорбления, сохранив врожденное ровное чувство немстительности, радушия, добра.

Думаю, что он уже и тогда был высокого мнения о своем значении в литературе, но знаменитое в серапионовском кругу «Зощенко обидится» было основано и на другом. Малейший оттенок неуважения болезненно задевал его. Он был кавалером в старинном, рыцарском значении этого слова — впрочем, и в современном: получил за храбрость четыре ордена и был представлен к пятому в годы первой мировой войны.

Он был полон уважения к людям и требовал такого же уважения к себе.

7

Мало кто помнит о стремительном взлете его славы в двадцатых годах. Уже в 1928 году издательство «Academia» выпустило посвященный ему сборник статей, в котором участвовали В. Шкловский и В. Виноградов.

«Сделанность вещей Зощенко, присутствие второго плана, хорошая и изобретательная языковая конструкция сделали Зощенко самым популярным русским прозаиком. Он имеет хождение не как деньги, а как вещь. Как поезд»,— писал Шкловский.

Я был свидетелем воплощения этой формулы в жизнь. На перегоне Ярославль — Рыбинск находчивый пассажир продавал за двадцать копеек право почитать маленькую книжечку Зощенко — последнюю, которая нашлась в газетном киоске.

К концу 1927 года Михаил Михайлович напечатал тридцать две такие книжечки, среди которых были и повести «Страшная ночь» и «Аполлон и Тамара».

Десятки самозванцев бродили по стране, выдавая себя за Михаила Михайловича. Он получал счета из гостиниц, из комиссионных магазинов, а однажды, помнится, повестку в суд по уголовному делу. Женщины, которых он и в глаза не видел, настоятельно, с угрозами требовали у него алименты. Корреспонденция у него была необъятной. На некоторые значительные письма он отзывался, тысячи

других оставались без ответа, и в конце концов, отобрав из них три-четыре десятка, он опубликовал «Письма к писателю», книгу не столько объяснившую, сколько подтвердившую его успех, нимало не нуждавшийся в подтверждении.

Его огромный читательский успех был связан с открытиями в русской прозе; его слова и выражения вошли в разговорный язык. Однако в хоре похвал пробивалось и бессознательное непонимание. Для этого нужно было только одно: не чувствовать юмора. Впрочем, для того, чтобы не почувствовать зощенковского юмора, нужна полная глухота,— такие люди едва ли могут отличить музыку от уличного шума.

Характерное для Зощенко гордое достоинство соединялось с полным бесстрашием, более того, небоязнью смерти.

Мы сближались медленно, поначалу даже и ссорились — моя мальчишеская самоуверенность, мои резкости на собраниях «Серапионовых братьев» не нравились ему — человеку, о котором Шкловский метко сказал, что «у него осторожная поступь, очень тихий голос... манера человека, который хочет очень вежливо кончить большой скандал...» («Мастера культуры». «Academia», 1928).

Впоследствии моя искренняя любовь к нему, мое восхищение его удивительным дарованием смягчили его. Мы стали друзьями, хотя я никогда не чувствовал, что моя личность и мои книги глубоко занимали его.

Мне кажется, что он отказывался судить людей, легко прощал им подлости, пошлости, даже трусость. Его особенно интересовали люди ничтожные, незаметные, с душевным надломом,— это видно, кстати, по его книге «Письма к писателю», где авторский комментарий показывает, в какую сторону был направлен этот самобытный, оригинальный ум.

Внутренняя напряженность, которая была видна в нем с первых дней нашего знакомства, усилилась, когда он стал знаменитым писателем.

Но он был щедр, внешне открыт, несмотря на то что часто находился в «болезненно нервическом раздражении» («Письма к писателю»), несмотря на то что подчас естественная, обыкновенная жизнь казалась ему настоящим открытием, чудом. Он никогда не острил, его милый мягкий юмор сказывался не в остротах, а в почти неуловимой интонации, в маленьких артистических импровизаци-

ях, возникающих по неожиданному, мимолетному поводу,— это-то и было прелестно.

Он радовался удачам друзей, как бы далеки ни были их произведения от его литературного вкуса. Зависть была глубоко чужда ему и даже, кажется, непонятна,— не говорю уж о его доброте, неназойливой, деликатной,— он мог, оставшись без гроша, броситься помогать полузнакомым людям...

1929—1975

ПИСЬМА

Прошло пятьдесят пять лет с тех пор, как Лев Лунц, один из «Серапионовых братьев», поехал в Испанию, командированный Петроградским университетом. «Ехать мне надо,— писал он Горькому 16 августа 1922 года,— вопервых, я оставлен при Университете по западным литературам и надо продолжать занятия. Во-вторых, я страшно ослабел и преплохо живу, а в Германии у меня вся семья. Но ехать я не хочу».

Здоровье было подорвано голодом, холодом, напряженной работой в трудных условиях первых послереволюционных лет. Но он не знал, как тяжело он болен. Почти полтора года он пролежал в больницах и санатории Гамбурга (где жили его родители). Друзья писали ему, и эта переписка (не полностью) сохранилась у младшей сестры Лунца, Женни Горнштейн. Студент Принстонского университета Гарри Керн, занимавшийся историей русской литературы, обратился к ней, и на чердаке ее квартиры под Лондоном был найден чемодан, в котором находились письма К. Федина, К. Чуковского, И. Эренбурга, М. Слонимского, Ю. Тынянова, М. Зощенко, Е. Полонской. В 1966 году Керн привез письма в Советский Союз и подарил одну фотокопию Центральному государственному архиву литературы и искусства, а другую — мне.

Я рассказал об этом в трилогии «Освещенные окна»:

«Трудно вообразить литературное явление, подобное этой удивительной переписке. Ее выразительность — находка для историка русской культуры. Ее острота — прямое стремление рассказать далекому и близкому другу о той жизни, которую он так любил, от которой ему пришлось отказаться.

Друзья Лунца написали роман в письмах, поражающий естественностью самого «незнания», что они пишут роман.

Он полон признаний, сомнений, шуток. Веселый роман. В нем участвуют не только письма, но и замыслы — осуществленные и неосуществленные. «Если бы вы знали, сколько замыслов плесневеют под одеялом» (из письма Лунца к Горькому)».

Можно не сомневаться в том, что придет время, когда ЦГАЛИ полностью опубликует эту переписку, вместе с другими бесценными материалами, связанными с А. М. Горьким, который считал Лунца одним из самых способных учеников. В 1967 году Союз писателей создал Комиссию по литературному наследию Л. Лунца, и один из членов ее, С. М. Подольский, собрал архив Лунца, состоящий из более чем 800 единиц. Причина, по которой я решил напечатать хотя бы небольшую часть переписки,— проста: уже нет, к сожалению, почти никого, кто мог бы прокомментировать ее с такой достоверностью и такими подробностями, как я.

Разумеется, Лунц аккуратно отвечал на письма друзей. К этой публикации я присоединил немногие из его ответов, находящиеся в моем архиве. Многие из писем обстоятельны, длинны, и мне, к сожалению, пришлось сделать сокращения, относящиеся, главным образом, «к литературному быту».

К. Федин — Л. Лунцу

Петербург. 20. VII. 1923

Дорогой Лева,

Прежде всего прости, что это мое письмо — ответ на целых три твоих. Они лежат передо мной порыжевшие от солнца, покрытые пылью, и каждая буква их, скорбно искривленная укором, пронзает мое бедное сердце. Впрочем, вру — последнее письмо я только что получил и совесть моя мучится только за два.

Левочка, милый! На нашей планете стало скучно. С тех пор, как одни вышли в люди и иначе как томами не печатают своих произведений, а другие — непризнанные — разъехались по заграницам, я постарел еще лет на двадцать. Я волочу свое маститое тело с таким трудом, точно это не тело, а «Русская мысль» и «Русское богатство», комплектами за двадцать дооктябрьских лет. «Мамочка, пожалей своего бедного сына». Это, ей-богу, не под силу. У меня на столе — полтора пуда рукописей для «Круга», тяжеленный роман Келлермана в воздушно-легком перево-

де Лидочки:[1] геологические отложения писем и фунтов десять корректур моей «Кн. и рев.»[2] (кстати, на днях я вышлю тебе нов. № с дифирамбами твоему «Бертрану»). За последний месяц я тщетно пробовал писать — больше двух строк не выходило. Это гнусно. Левочка, не женись! Левочка, не рожай детей! Пусть это делает Миша Слонимский, он все равно пропащий человек. Иначе ты не напишешь ни одного сценария, даже на жаргоне! Кончу о себе. Я — жалкий дачный муж. Щеки мои ввалились, у меня невралгия лицевого нерва и боязнь расстояний (не пространства!). По средам и субботам в шестом часу вечера на проспекте Володарского можно встретить человека с мешком за спиной, с чемоданами и сверточками в руках, иногда с детской ванной, иногда с ведром или корытом, одетого странно и небрежно. К шляпе его прикреплены карманные часы, циферблатом к лицу. По небритым щекам его стекает и падает на землю кровавый пот. Он стремительно догоняет трамвай. Подумать только, что этот человек еще недавно был жизнерадостным, подающим (хотя бы правому крылу литературы) надежды молодым Серапионом! До чего доводит иной раз семейная жизнь!!! Левочка, не женись!!!

Теперь о «мелочи». Письма твои читают все. Отвечать предоставляют мне. Я польщен, но полагаю, что Зощенко, Тихонов, Полонская и Каверин — йоркширские свиньи. Впрочем, не теряй надежды.

Зощенко всерьез считает свою работу в юмористических приложениях стоящей. Тоже — дачный муж.

Тихонов написал замечательную поэму «Шахматы».

---

[1] Лидия Борисовна Харитон (1899—1975) — одна из девушек, посещавших серапионовские собрания. Она была человеком на редкость сердечным и заботливо-деятельным. В «Освещенных окнах» я назвал ее «серапионовским летописцем». Ее письма к Лунцу — содержательная, хотя и беглая хроника литературной жизни Петрограда 20-х годов. Если когда-нибудь будет написана серьезная историко-литературная монография о «Серапионовых братьях», Л. Харитон займет в ней заметное место. Глубокую привязанность к Федину, Слонимскому, Зощенко, Лунцу она сохраняла всю (не очень счастливую) жизнь. В 1921 году, когда были в ходу шутливые прозвища, «братом-летописцем» был избран Н. Никитин. Выбор оказался неудачным. В своей «речи, не произнесенной на восьмой годовщине», я недаром упрекал его в том, что он «пренебрег своими обязанностями, не оставив ни одной записки о героическом периоде нашего Ордена».

[2] «Книга и революция» — ежемесячный критико-библиографический журнал, издававшийся в Петрограде в 1920—1923 гг. Федин был главным редактором журнала.

Я понял ее с третьего раза. Это совсем по-новому и лучше.

Каверин кончил восточный факультет и, получив звание араба, уехал в Псковскую губернию, наверное, на практику. Задумал новую вещь — «Шулера». Не без участия Тынянова [1].

Груздев напечатал вторую большую статью в альманахе «Петроград». Стал после этого еще краснее. Нос в цвету [2].

Об уехавших ничего не могу написать. Мишка молчит, вероятно, нет денег. Всеволод где-то ходит. Никитин прислал письмо, в котором, между прочим, такая фраза: «Что в России? Как ко мне относятся?» Я организовал анкету среди крестьянства, рабочих, интеллигенции во всех союзных республиках, чтобы выяснить, как, наконец, черт возьми совсем, Россия относится к Никитину! Пока ответов не поступало, и я ничего не мог еще написать Никитину. На «Никитин в Берлине» делаю заявку! [3] Левочка, друг! Пиши. Серапионов заставлю писать!

О смерти и прочих пустяках не думай. Поправляйся. Пользуйся европейскими уборными и толстей. Обнимаю тебя. Привет Алексею Максимовичу. Написал ему, что я послал ему еще в апреле свою книжку в Сааров и письмо и жду ответа.

Твой Конст.

Привет всем честным людям и Виктору [4].

---

[1] Предположение необоснованное. Рассказ назывался «Шулер Дье», напечатан под названием «Большая игра» («Мастера и подмастерья». Изд-во «Круг», 1923).

[2] Над младенчески-розовым цветом лица И. Груздева (впоследствии известного биографа А. М. Горького) любили шутить. В стихотворном послании Ю. Тынянова по поводу второй годовщины «Серапионовых братьев» есть строфа:

Восстал с одра от легкой кори
Каверин Теодор Эрнест
И смотрит: Груздев будет вскоре
Его «пурпурный палимпсест».

Зимой 1921 года я болел детской болезнью — ветрянкой. Теодор Эрнест — намек на мою близость к Э. Т. А. Гофману. «Пурпурный палимпсест» — название моего рассказа («Мастера и подмастерья»).

[3] К высокой оценке Никитиным своего путешествия по Западной Европе в литературных кругах относились с иронией. Сохранилась эпиграмма Ю. Тынянова:

Ник. Никитин посетил
Англию инкогнито,
И Европа вся дрожит,
В рог бараний согнута.

[4] В. Шкловский был тогда в Берлине.

И. Эренбург — Л. Лунцу

Гельголанд. 25. 7. 23

Дорогой д-р Лев Лунц,

Спасибо за письмо. Даже не находясь в санатории, я привык жить от почты до почты. Идеал: получать письма, самому не писать. Все же могу сообщить Вам некоторые веселящие душу события. Я долго выбирал, куда нам ехать. Решил — остров Зельт: морские птицы, тюлени, прибой и пр. Приехали. Море нашли с трудом. В нем купался один немец. На берегу вывешивали курсы биржи. Узнав, что доллар (падает?) немец невероятно (одно слово неразб.) и стал нырять как рыба. Его вытащили и отпоили французским коньяком. Вместо моря имелись витрины ювелиров и меховщиков. В день приезда со мной случилось несчастье. Старое судно дает течь, как Вы сами знаете. А вот мои истлевшие брюки неожиданно дали две дыры, обнажив отнюдь не загоревшие ягодицы. Это было в шикарном кафе стиля бидермайер. Один из посетителей, старый немец в теннисных брюках, абсолютно новых, ударил палкой об стол, так что чашечка в стиле бидермайера сломалась, и завопил: unverschämt! Мы сюда приезжаем для Erholung и должны смотреть вместо моря на... иностранных босяков. И при этом еще взымается куртакса. Вы легко поймете, что после этого мы покинули остров Зельт, так и не увидев ни морских птиц, ни тюленей.

Здесь: на Гельголанде, я купил себе клетчатые штаны для верховой езды (хотя остров любопытен тем, что на нем не имеется ни одной лошади) и изумрудные чулки. Я бодр и полон энергии. Остров, кстати, хороший. Доказательства? 1) всюду море, 2) я не знаю, сколько сегодня доллар, хотя даже справлялся об этом. Насчет кино спросите у Шкловского [1]. В Германии я никого не знаю. Во Франции есть Dellis (автор книги о Чаплине). Если хотите, я могу Вас свести с ним. Я ничего не делаю. Рад буду получить

---

[1] По-видимому, Лунц обратился к Эренбургу с просьбой сообщить, кому предложить свой сценарий «Восстание вещей» (сохранился в моем архиве). В этом оригинальном, вполне законченном произведении рассказывается о бунте вещей против поработившего их человека. Сценарий направлен против самой идеи «вещизма», неуклонно развивавшейся в течение XX века, и, несомненно, представляет интерес для современной кинематографии.

от Вас письмо. Как здоровье? Что пишут Вам из Петербурга? Я давно не имел известий от Е[лизаветы] Гр.[1].

Сердечный привет от Любови Мих[айловны] и меня.

Ваш Эренбург.

М. Слонимский — Л. Лунцу

Издательство «Атеней».
17 августа 1923 г.

Левка!

С 1 октября оное (см. выше) изд-во организует серию соглашательских альманахов (Замятин, Федин, Зощенко, Каверин, Тихонов — словом, сам понимаешь). Никаких Серапионовых братьев! Редактор — я — и крышка. Шли! Что-нибудь этакое внезаконистое[2]. 50 руб. гонорара с листа на улице не валяются.

Левка, милый, я тебя люблю и тоскую, как Зоя по Никитину. Целую! Шли! А ты альманахи уважай и, ради всего серапионовского, убеди Горького и Эренбурга возможно быстрее прислать рукописи. От их рукописей колоссально много зависит. Я им писал по два письма и трепещу, пока не получу от них ответа. Им 75 руб. гонорара с листа. Ради всего серапионовского! И Ходасевич тоже. И вообще серь-

---

[1] Елизавета Григорьевна Полонская — поэтесса, член Ордена «Серапионовых братьев». В книге «Упрямый календарь» (1929) отражены события 20-х годов. Автор сборников «Знаменья», «Под каменным дождем» и многих других. Близкий друг Эренбурга.

[2] «Вне закона» — пьеса Лунца. Поставлена в Одесском драматическом театре в 1924 году. Слонимский пишет о ней в своих воспоминаниях: «Герой этой пьесы, объявленный вне закона... с трепетом, почти с восторгом ощущает исключительность своего положения. Все подчинено закону — солнце, земля, звезды, вся Вселенная, а он — никому и ничему. В ореоле революционера он предстает перед людьми, недовольными властями... Но оказывается, что он сам подчинен низменным страстям своекорыстия, честолюбия. За проповедью анархической свободы... открывается властолюбец, равнодушный к интересам народа, жестокий диктатор. С романтических позиций подлинно народной власти эта пьеса обличала политических авантюристов... демагогов всех мастей и рангов... Время и место действия были условны, но страстность мысли, глубина мотивов, живые характеры делали пьесу современной. Романтизм и сарказм сочетались в ней так же органически, как в характере автора... Луиджи Пиранделло считал «Вне закона» пьесой «превосходной сценически и динамичной... Лучшей пьесой, пришедшей из России в последние годы» (мой архив).

езное дело. Я даже опять на юг уезжаю до 1 октября, дабы провести зиму без паники. Изд-во меня содержит, да в октябре подготовит все технически. Адрес мой: станция Деконская (Донецкой губ.), рудник Либкнехта, доктору Л. Б. Шварцу [1], для меня.

М. Слонимский.

На полях: Левка! Торопи Горького и Эренбурга! Торопи! Пусть шлют на адрес изд-ва. Гонорар заплатят немедленно без меня.

В. Каверин — Л. Лунцу

Петроград. 9/X. 23 г.

Дорогой Левушка!

Я виноват перед тобой, дружище, но мне показалось, что ты несколько холодно простился со мной, и поэтому я ждал твоего письма или переписки и не хотел писать первый. Я тебя люблю, дорогой мой, и поэтому был ужасно огорчен, услышав, что ты нешуточно болен. Вчера я видел Лиду Хар[итон]. Она говорила, что теперь ты должен был уже встать. Выздоравливай скорее, друже, не отлеживай з...ы под заграничным одеялом.

Я скучал по тебе, последние месяца особенно. Черт возьми, ты оказался прав насчет сцепки эпизодов, мотивированности каждого момента, динамичности развертывания. Больше того — я пустил в трубу мою фантастику — все это крапленые карты,— авторская рука единственная мотивировка событий, а стало быть, они ничем не мотивированы, к дьяволу.

За лето я написал «Шулера Дье». Понимай фамилию по-французски (Dieu). Много возился, кое-что вышло, но в общем только наметился путь к некоторым эксцентрическим фигурам и к России. Не стоит писать об этом, если напечатают, пришлю непременно.

Что тебе писать о друзьях? Я летом уезжал под Ярославль, на Волгу и никого не видел. Когда вернулся, не застал ни Тихонова, ни Федина, ни Слонимского. Первый в Новороссийске, второй в Смол[енской] губернии, третий в Бахмуте, куда недавно отправился и Илья [2].

---

[1] Отец Е. Л. Шварца.
[2] Илья Александрович Груздев.

Все они пишут. Не знаю, писал ли тебе кто-нибудь о поэме Тихонова «Шахматы». Он много работал над ней, и вышла, по-моему, любопытная вещь. В ней он сам себя обезоружил тем, что не употребил ни одного из своих выигрышных приемов, изменил даже синтаксис, не воспользовался ни намеком на динамичность своих прежних стихов — вещь абсолютно неподвижна — и все-таки сумел написать, по-моему, исключительную вещь. Вообще он чудный малый, Коля, и никто из нас не работает так честно, как он.

Костя кончает роман [1]. Он по-прежнему редактор «Круга». Мишу я давно не видал, читал его последний рассказ «4-я ставка» [2]— ни рыба ни мясо — так себе. Как будто лучше «6-го стрелкового», хотя цифрой и меньше. Илья написал прекрасную статью, вдруг выпустил когти... и обругал целую кучу писателей. Называется «Утилитарность и самоцель». Очень остро и умно написано. Боюсь, что сообщаю тебе старые новости, дружище.

Мне почему-то кажется, что этой зимой литературный фронт оживится. Чувствуется какой-то напор и свежесть.

Вчера впервые увидел Никитина после его поездки. Он выпустил книгу «Бунт», половина в ней неприкрытая... халтура. Ему ужасно вреден успех. То, что он чувствует себя известным писателем, обходится ему дороже его славы. Он собирается писать Алтайскую (против ожидания, не английскую) повесть. Если не сорвется — то все у него будет ладно. Ужасно интересно, что теперь пишет Всеволод? Он в Ялте, никому не пишет и, говорят, приезжать не собирается.

Зощенко уединен, молчалив по-прежнему и много халтурит.

Правда ли, что приезжает Виктор? Видишься ли ты с ним? Что пишешь, как живешь, собираешься ли к нам, Левушка?

Мы с Лидой (Тыняновой) вспоминаем тебя на каждой тарелке, сковороде или сахарнице [3]. Лида кланяется тебе и целует. Мы живем с нею чудесно и не жалеем, что поженились, честное слово...

Моя книжка вышла — от этого пострадает только один

---

[1] «Города и годы». Л., Госиздат, 1924.

[2] «Четвертая ставка» напечатана в альманахе «Петроград». П.— М., 1923, № 1. «Шестой стрелковый» — изд-во «Время», 1922.

[3] Уезжая, Лунц подарил нам всю свою посуду.

человек на земном шаре, и этот человек я[1]. Если ты меня любишь, то два человека на земном шаре и второй — это я.

Поздно. Я иду спать. Может быть, завтра я напишу тебе всякую всячину о том, как нужно нам писать, по-моему. Я кое-что насчет этого думал. Пока целую тебя крепко, друже.

Твой Веня.

Серапионовы братья — Л. Лунцу

Петроград. Октябрь 1923 г.

Дорогой Левка, брат-серапион, вступив во вторую половину труднейшего и ожесточеннейшего нашего пути между шхер, рифов и прочих морских штук, шлю — 1-е: объятие, морским узлом; 2-е: канат — для того, чтобы бить серапионов; 3-е: об остальном скажут серапионы.

Зоя больна.

Николай.

Левушка, я тебя очень люблю. Видел Виктора в Москве. Он о тебе рассказывал. Серапионы собрались все, кроме Всеволода. Всеволод пишет великосветский роман. У него в Крыму какая-то княгиня. К серапионам вернется вряд ли. Послал тебе журнал «Забой», орган Донецкого губкома. Редактор для издательств я. Левка, я тебя чрезвычайно люблю.

М. С.

Левушка, жалко, что тебя нет, что ты один, а нас, академиков, много. Хорошо, что ты поправляешься.

Целую крепко в уста и в лоб.

Твой Конст. Ф.

После Федина невозможно писать. Федин романы пишет. После него мой стиль пропадает.

Левушка! Целую нежно и все такое. А сын мой, Валька, умеет говорить «Люнц».

Миша Зощенко.

---

[1] «Мастера и подмастерья». Предсказание оправдалось. Первая рецензия в «Сибирских огнях» заканчивалась словами: «Советуем автору прочесть «Детство Багрова-внука» и придти в себя».

Милый Левушка. Люблю тебя бесконечно и скучаю безмерно. Очень рады тому, что ты поправляешься. Левка, ты бы обхохотался, если бы видел Слонимского в роли провинциального редактора. Я имел счастье наблюдать в Бахмуте. Милый Левка, не сердись на нас. Мы тебя помним и всегда вспоминаем.

Твой Илья.

Дорогой друже! Не пишу тебе, что люблю, ты это сам, Левушка, знаешь. Будь здоров, золотой мой, поправляйся хорошенько. Пиши. У меня вышла книжка. Сегодня ее послал тебе. Не знаю, дойдет ли. Жду от тебя письма. Целую крепко.

Твой Веня. Лида кланяется.

Дорогой друг! Прости, что я молчал долго. На днях я пишу тебе большое, подробное письмо. Живу все там же и тем же. Вспоминаю тебя очень, очень... Читаю твои вещи друзьям и знакомым. Ты — великолепный человек, Левушка, береги себя... Осень в этом году очень рабочая и хорошая. Серапионы мобилизовались снова, после летнего отдыха. Подробности в письме.

Твой Николай Т.

Н. Тихонов — Л. Лунцу

Петроград. Октябрь 1923 г.

Милый Лева,

Я был растроган совсем, получив твои каракули, старый грешник. Да, Лева,— это было свинством: я тебе не писал. Но я все помнил: и старуху, у которой я выставил окно, и нашу комнату, в которой теперь чудит, кажется, Чудовский, и коридор, и конец коридора, и все наши полночные заговоры и разговоры[1]. Как можно забыть Левку. Даже когда я лазил по горам — этим летом — но подробности ниже. Одним словом, Левка, целую тебя и сжимаю в объятиях и желаю самого лучшего. А теперь я буду рассказывать тебе обо всем, буду кляузничать, как последняя торговка, чтобы ты узнал все, все — ты Серапионовский

---

[1] Речь идет о Доме искусств, который был в начале 20-х годов одним из центров художественной жизни Петрограда. В. Чудовский — театральный критик и историк театра.

аванпост (форпост), одним словом — ударная группа Серапионова, которой придется в ближайшем будущем говорить и делать еще больше, чем она говорила и делала до сих пор.

Так слушай — пусть исцелятся все твои язвы [1].

«Островитяне» [2], Сергей Колбасьев делал прогулку по Афганистану [3]. Растолстел, как кабульский боров,— поздоровел — привез 1001 рассказ, афганские подтяжки, брюки, анекдоты. В общем, богатый человек и уже уехал снова: в Гельсингфорс на 1 год. Жди от него письма. Верочка [4] — слушай, Лева,— вероятно, на днях подарит ему маленького афганца, ребенка, который еще до появления на свет без визы проехал в Азию, обратно, в Финляндию и т. д. Чудо конструктивизма.

Сергей настроен очень хорошо. Мы сидели с ним у печки, пили портвейн и говорили, как нанятые. Недоставало тебя, Лева. На месте Сергея любой из нас написал бы целую книгу о бое баранов, о бое соловьев, о беге слонов, об эмире-шофере, об этой афганской сутолоке, а я боюсь, что он не захочет писать.

Елизавета Полонская, если бы ты видел ее портрет в Пушкинском доме на выставке. Это — императрица — величие и спокойствие.

Она написала поэму «В петле», которую не берут печатать, потому что она левей левого.

Костя Вагинов [5] худеет, как воробей. Я его очень люблю. Смотрит на все спокойно. Глаза у него, как у мухи — граненые, и видит он все перевернутым под 1000 углов. Пишет сейчас мало.

Я — Левка, я отлично провел лето. Был в Токсове, в Карелии, как пышно пишет Шагинян — бессмертная Ма-

---

[1] Первая строка поэмы «Рубайят» Омара Хайяма.

[2] Группа поэтов, в которую входили В. Рождественский, Е. Полонская, К. Вагинов, Н. Тихонов, Сергей Колбасьев. С. Колбасьев, в прошлом военный моряк, автор поэмы «Открытое море» (П., 1922). Главная его книга — «Поворот все вдруг» (см. посмертное издание избранных произведений в 1958 г.); известен также детской книгой «Салажонок», переиздававшейся неоднократно.

[3] С. Колбасьев работал в нашем посольстве в Афганистане.

[4] Жена С. Колбасьева.

[5] К. Вагинов (1900—1934) — беллетрист и поэт. Первый сборник стихов — «Путешествие в хаос». П., 1921. Автор широко известных в 20-х годах романов «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бомбочада».

риэтта, был на Кавказе, ел фрукты, жрал фрукты, уписывал фрукты, бараны, армянская водка, море, а горы, а горы, а горы.

Левка, почему не было там тебя. Какие гречанки, какая кефаль, какие пестрые сволочи из туземцев — одно удовольствие. Писал, использовал юг до последнего: так и назвал стихи: «Юг». Летом написал первую часть поэмы «Шахматы». 300 строк. Все ругают за сложность. Не могу без сложности. Ты — западник. Ты поймешь. Такой композиции нет в русской поэзии, а брань на шее не повисает,— как говорят русские туземцы. Одни стихи мне уже вернули, заплатили деньги и вернули. Другие стихи вернули с извинениями: если редактор ничего не понимает, то как же поймет аудитория. Веселые ребята, Лева. Один Воронский храбро, не читая, взял печатать[1]. Хвала ему.

Веня Каверин: Веня — мой друг и союзник, проклятый западник — он пишет одну за другой великолепные вещи: «Бочку» и «Шулера Дье». Здорово пишет. И тоже сложен, трехэтажен, непонятен «аудитории» — Лева, ты бы порадовался, если бы услышал «Шулера». У него там такие курильни, тюрьмы в бреду и игра на Владимирском, в клубе, где он усадил за стол всех серапионов, что пальчики оближешь. Веня — молодец. Быть ему русским Фаррером или Честертоном.

Что говорить о Мише. Он лазит под землю, организовал соленый, подземный журнал «Забой» и приглашает в него Горького, Рабиндраната Тагора и Ромен Роллана сотрудничать. «Подземный забой» — как это тебе нравится? Он говорит, что почувствовал себя пролетарским писателем и написал повесть «Машина Эмери».

Костя Федин хорошеет. Кончил первую часть романа[2]: читал. Хорошо. Немного стиль в иных местах отдает спокойной стариной — но это ничего. На такой роман руку поднял храбрый муж — во цвете и силе. Добро ему. Дочка его уже прыгает.

Миша Зощенко — маститый и почтенный, горд и по-прежнему томен. Сын его уже знает, сколько стоит

---

[1] Поэма «Шахматы» напечатана в журнале «Красная новь» (1923, № 6). А. К. Воронский (1884—1943) — известный литературный критик, публицист, в 1921—1927 гг. был редактором журнала «Красная новь», тогда же возглавлял издательство «Круг» и редактировал журнал «Прожектор» (1923—1927).

[2] «Города и годы».

червонец ежедневно. Он отец серьезный. Пишет большую повесть. Не знаю, что выйдет.

Коля Никитин — редактор — персона — вершина, заказывает рассказы и стихи, еще ничего не читал из написанного. Фельетоны его «Путешествие в Рур» можно с легкостью пустить путешествовать к центру земли. Лева — серьезно, фельетоны — плохи. И плохо то, что там не мысли хромают и не стиль, а наоборот: все гладко — но все ростом в 2 вершка и газетно — только газетно, и все впопыхах и с ветерка, с чужих слов. Бедный Коля! Пильняк хитрей, Пильняк, отбросив всякий «белый» стиль [1], написал пару хороших, честных фельетонов об Англии, и за это его грызут газеты — но я не хочу писать тебе о Пильняке... [2]

Илья — мое письмо кончается, и я вижу, что я не рассчитал места. Илья — золото, Илья все тот же «пурпурный палимпсест».

Лева, милый, я о многом по недостатку места не мог написать. Напишу в следующем. Зарабатываю я плохо, и мои финансы ходят, как волки, с оскаленной пастью и рыскают.

Маруся здорова.

Ну, good-bye, for the present, my friend [3].

Не удивляйся. Я зубрю английский и уже перевожу Теннисона и Омар-Хаяма.

Н. Тихонов.

Адрес мой: Зверинская, 2, кв. 21. Ради Аллаха, напиши, что получил письмо, Лева,— милый. Помнишь, как ты ночевал у нас?

Л. Лунц — М. Зощенко и М. Слонимскому

22 октября 1923

Миша Зощенко и Миша Слонимский!

Пишу вам заодно. Но только — с кого начать? Начну с Зоща, чтоб не обиделся.

I. Зощенко милый! Помнишь, когда я в прошлую зиму болел, ты часто приходил ко мне, садился в кресло, курил

---

[1] То есть литературный стиль А. Белого.

[2] К Борису Пильняку в кругу серапионов относились более чем сдержанно. Считалось, что Никитин, находившийся под его влиянием, стремится к легкому успеху и легкомысленно относится к собственному дарованию.

[3] Пока прощай, мой друг *(англ.)*.

махорку,— и мы чесали языки, как старые бабы: сплетничали. Лежал я тогда в конуре, паршиво было и грязно, но было душевное, скажем, утешение в лице друзей и знакомых. А тут лучшая в Европе больница, и хоть помирай с тоски. А еще помнишь, как мы строили против Мишки пакостные козни? Я, кстати, от нечего делать, выдумываю новые свинства — против того же красавца. Приеду — убью его совсем! И даже ругаться с тобой согласен, лишь бы посмотреть на тебя. Немного таких, о которых так тоскую — я эмигрантским нытьем пока не заразился. Говорят, у тебя вышли юмористические рассказы. Пришли, если можно. Ты помнишь, я их ценил очень и, в противовес многим, отнюдь не видел в этом умаления таланта. Плюнь на мудрых хулителей — им только Достоевского и подавай — просто смеяться не умеют. Где работаешь: все в «Дрезине»? Или появилась какая-нибудь «Водокачка»? Серьезное написал что-нибудь, вру — большое? Серьезное — всё. Так пришли книжку. И без жульничества. А то ребята все пишут: «выслал тебе книжку», а на деле шиш. На почту ссылаться нечего. Валерию скажи, что «Люнц» кланяется. Поцелуй ручку супруге.

Целую. Лева.

II. Слонимскому. Миша, ну, Миша! Да проснись.— Кто там? — Лунц.— Который час? [1] — Ей-богу, я не знаю, о чем писать: переполнен воспоминаниями и радостью, что говорю — хотя бы письменно — с Тобой! А сколько мы с Тобой переговорили! Помнишь ту идиотскую ночь, когда мы вдвоем писали пьесу для «Кривого зеркала»? Ведь ничего глупее и ужаснее выдумать нельзя было, а как мы смеялись. Это потому, что мы вдвоем умели чудесно и говорить, и смеяться, и, главное, молчать. И даже плакать... Ведь сколько я смеялся над тобой, ругал тебя, издевался, а ты хоть бы раз сделал мне свинство! Ты отвечал, как настоящий друг, и я впредь обещаю продолжать в том же духе, потому что я издевался любя, и все воспринимали это так же... Хватит лирики — я вчера отправил Лиде отчаянное письмо. Так ты не верь ему и скажи Лиде, чтоб не верила. Вчера я был в миноре. Все не так плохо. «Положение отчаянное — будем веселиться» [2]... А ты, милый? Как «Же-

[1] Слонимский любил поздно вставать — над этим шутили.
[2] Одна из серапионовских поговорок.

на есаула Рвоты? [1] Все еще на именах с ума сходить? И все еще «названием» убиваешь героя? («Фонарь», «Копыто», «Колесо» и т. д.) А быт каковой? военный, почтмейстерский, кочегарский? Ну-ну, не сердись! Я ведь далеко, так что не нужно переделывать из-за меня названия...

Целую крепко. Лева.

М. Слонимский — Л. Лунцу

Петроград. 2.XI.23 г.

Милый Левушка, я тебе писал из Бахмута и из Питера три письма. Судя по письму к Саше [2], ты получил только одно. Впрочем, Веня, Лида, Федин — все, кто имеет от тебя письма,— немедленно пускают их по линии.

Серапионы, как это ни странно, существуют крепко. Отчасти это потому, что в литературе дела сейчас — мутны и неясны. Федин романа не кончил, но новые главы есть. Я выяснил, что больше всех люблю Федина, Зощенку и тебя...

Левушка, имей в виду, что я теперь стал тобой, а Зощенко — мной. Это не мое мнение, а общекоридорное. Я хожу в галошах и шубе, ставлю градусник, не признаю спиртных напитков, работаю — а Миша Зощенко вваливается ко мне в 3 часа ночи с кепкой на затылке, приплясывает, напевает что-то нечленораздельное и рассказывает о своих многочисленных романах. Я слушаю, как ты: снисходительно и научно.

Написал повесть «Машина Эмери» (попробуй-ка — поиздевайся!). Это тебе не лопата! Сюжет завинчен до отказу, и смещение непохоже ни на что предыдущее и несомненно самое лучшее, что я написал. Будет напечатано в альманахе «Атеней». «Четвертая ставка» — дрянь невероятная. Написана в отчаянии, для денег... Левушка, ты — гениальный человек. Так и знай. Это мое глубокое убеждение. Ганя Шварц [3] говорила, что театр «Новой драмы» собирается поставить «Бертрана» [4]. Пока — собирается

---

[1] В ранних рассказах Слонимского часто встречались подчеркнуто странные фамилии героев.

[2] Александр Леонидович Слонимский (1881—1964) — известный историк литературы, брат М. Слонимского.

[3] Жена Евгения Львовича Шварца.

[4] «Бертран де Борн» — трагедия Лунца. В послесловии к этому произведению (напечатанному в журнале «Город». П., 1923, № 1) Лунц писал:

только. Ежели будет определенное решение — сообщу. А Венька погибнет, если его будут хвалить за его фокусы. Всякий фокус позволителен, если в основе лежит новая остроумная интересная мысль (см. для примера «Вне закона», рассказы Гофмана и пр.). У Веньки — один фокус. Мысли остаются у него в голове. Он не умеет их переложить на бумагу. Это оттого, что он отрекается от быта, не умея осилить его. Нужно уметь описывать быт. Нужно отрекаться от быта, изучив его и зная до глубины, как Замятин после «Уездного» [1]. Тогда получается серьезная, на-

---

«Если бы я был дерзок, я бы назвал свою трагедию — *романтической*. Но я не решаюсь: слишком ответственно звучит это слово, слишком оно мне дорого.

Для меня романтизм — это раньше всего буря и натиск, не чувствительный, не слезливый, а бешеный и победный.

...Вместо театра настроений, голого быта, голых фокусов,— я попытался дать театр чистого движения. Быть может, получилось голое движенье — не беда! *Мелодрама* спасет театр. Фальшивая литературно, она *сценически* бессмертна! А для меня сценичность важна прежде всего. Пусть литераторы придираются к моей пьесе,— их мнения для меня не существует.

В этой трагедии я, еще в большей степени, чем во «Вне закона», очистил действие, оголил его. Не только стиль литературный пострадал на этот раз, я сгустил действие в ущерб диалогу, второй непременной основе театра. Это недостаток. Но я начинаю. И начинать надо, отталкиваясь от современного театра, перегибая палку в другую сторону... Рабски брать с Запада я не хотел. Тяжкая опасность грозила мне: «а не будет ли эта пьеса звучать как перевод?» Всеми своими силами я избегал этого. Не мне судить, избежал ли.

...Я написал свою пьесу во время великой революции, и только потому, что я жил в революцию, мог написать я ее. Но не в том грубом смысле, в каком принято понимать отражение эпохи». Трагедия собственности Бертрана, трагедия его свободы, не есть трагедия нашего русского мещанина, у которого отняли мебель. Трагедии двух героев сплетаются у меня в одно трагическое действие.

Трагедия человека, борющегося с государственной властью, и трагедия человека, стоящего у этой власти. Бертран хочет вернуть свой замок, наперекор времени, которое отдало феодальные замки королю, а Генрих хочет стать королем и хочет быть счастливым. И Бертран гибнет, потому что «время сильнее человека», а Генрих гибнет, потому что «король не может быть счастливым».

Я не мог написать эту пьесу до революции. И не боюсь я того, что люди, делающие материалистическую революцию,— герои, а не люди! — осмеют меня (в лучшем случае). Они — герои! — отрицают героев, требуют реализма, дидактического и простого. Я это знаю. Но знаю и другое. Пройдут года, и то, что теперь звучит будничным, станет высоким и прекрасным».

[1] Повесть Е. Замятина. М., «Современные проблемы», 1916, изд-во «Круг», 1923.

стоящая, остроумная и бьющая в цель фантастика. Венька знает не человека, а гомункулуса. Он не может изобразить ни одной живой эмоции. Ему нужно сначала научиться изображать человека, а потом приняться за иронического, каверинского (а не гофмано-стивенсоно-замятинского) гомункулуса. Фокусом и ловким налетом можно взломать несгораемый шкаф, но не литературу. Я считаю, что Веньке нужно учиться быту для того, чтобы, не срываясь, писать фантастику. А то получается, что он протестует против быта потому, что не знает его и не умеет его изображать. Этак он сорвется совершенно[1]. Нехорошо, молодой человек, в наши годы иначе поступали писатели. Видишь, какой я стал старый сентиментальный человек. Чтобы прикрепиться к одной мысли, нужно выбрать и отбросить остальные, изучив их до тонкости. Тогда получается настоящее и убедительное, а не ерунда. Ну, ладно, Левка, целую тебя в градусник и люблю панически.

М. Слонимский.

К. Федин — Л. Лунцу

Петербург. 11.XI.23

Дорогой Левушка, ты совсем растрогал мою тещу своим воспоминанием о ее советах. Она убивается о тебе больше Лиды и чуть не плачет, когда я говорю о тебе. Жена тебе кланяется, дочь мою ты не узнал бы — ходит, говорит, хохочет, как самый веселый Серапион. Словом, если бы ты был здесь, наверно дневал и ночевал у меня, т. к. сердце твое не устояло бы перед чарами моей дочери.

Плохо, старик, что ты хандришь. По твоим письмам мы наблюдаем отсюда за тем, как ты поправляешься, и нас беспокоит больше всего твое настроение, потому что в выздоровлении бренного твоего тела мы не сомневаемся. Ерунда, старик, все пройдет, пройдет и скверная твоя t° и всяческие головные болезни. Главное — не падай духом, не теряй вкуса к спору, смеху, издевательству и прочим превосходным вещам, до которых ты такой охотник... Еще один совет — послушай старика! — до поры до времени тебе не следует работать, особенно — писать. Откуда тебе взять такое зверское количество нервной энергии после нервной болезни? А ведь что бы мы ни писали, мы пишем

---

[1] Горький в переписке со мной придерживался близкого мнения.

нервами. Повремени, оправься. Будь покоен. Вернется все, что у тебя было, и рост твой, рост драматурга Льва Лунца! — впереди...

Журнал «Кн[ига] и рев[олюция]» с дифирамбами тебе вышлю непременно. Теперь трудно пересылать бандероли. Но я устрою. У серапионов стало хорошо, если не считать почти систематического отсутствия Никитина. Но никто не жалеет о нем. Иванов не вернулся еще из Крыма — и бог знает — какую позицию займет, когда вернется[1]. Следующую Среду посвящаем Серапионам: Илья говорит обо всех и каждом — «итоги» — а мы рассказываем о том, чем каждый из нас обязан Серапионам... Целую тебя, жду писем. Ото всех друзей сердечный привет тебе, старикашка!

Твой Константин.

В. Каверин — Л. Лунцу

14.XII.23. Петроград

Дорогой Левушка и сердечный мой друг!

За что ты ругаешь меня, свиная рожа? Клянусь честью Серапиона — я тотчас ответил тебе на письмо и ты не получил его, вероятно. Ты не веришь мне? Ей-богу, поверь, дружище. Не только написал, но успел даже обидеться, что ты мне не отвечаешь. Баста! Теперь буду писать тебе заказным и чтобы ты отвечал мне, чертов сын.

Серапионовская хроника

1. Мишка С. оживлен, мало спит и пишет все лучше. Сам про себя говорит, что никто лучше его не знает быта. Он написал «Машину Эмери». Если на одну чашку весов положить название, а на другую рассказ, то первая пере-

---

[1] Лунц писал Горькому 9 ноября 1922 года: «Был момент, когда казалось, что вот-вот он сцепится с нами по-настоящему, по-нутряному. Но здесь ударила эта проклятая публицистика, которая подняла вокруг Всеволода свистопляску и вскружила ему голову. Результаты самые губительные. Всеволод стал писать слабее, теряет часто свой голос, впадает в скучную, осторожную тенденцию. У нас «на Серапионах» он уже почти год ничего не читал: знает, что мы его ругаем... Около месяца он не бывал у нас на собраниях. Но на прошлой неделе он, наконец, опомнился и теперь снова полон, к общему восторгу, самого пышного Серапионовского патриотизма. Алексей Максимович! Напишите ему и обложите его хорошенько! Ведь сколько в этом парне сил — даже и прикинуть невозможно...»

весит. Впрочем, я пристрастен. Последнее время он все толкует, что он разгадал меня до точки и знает, что мне нужно. Никак не могу понять, что он разгадал и что мне нужно. Я ему все советую упражняться в фантастике. Он не хочет, чудак.

2. Костя все тот же — умный, твердый, ясный и благородный человек. Я люблю его крепко. Роман его имеет успех — хотя еще не напечатан. Он читает его чудесно. Дамы, с непривычки, дрожат от силы голоса.

3. Зощенко замкнулся в себе, упорно ищет нового пути для работы и недавно прочел прекрасный рассказ — «Мудрость». Стилистически необыкновенно тонко... Сказ он оставил, но ничего столь же сильного взамен — другой плотной формы еще не дал и колеблется. По-моему, «Мудрость» — переходный, но прекрасный рассказ.

4. Тихонов пишет тебе — наверно, в тот же час, как и я. Сейчас он был у меня — говорили о тебе. Твои письма передаются из рук в руки, и Тихонов сейчас принес мне твое письмо к нему. Не пишу о нем — он работает, как штыком,— и ты сам все о нем знаешь.

5. Полонская немного болела — теперь здорова, давно уже не читала у нас. Не знаю, пишет ли она сейчас.

6. Илья разошелся — пишет, и хорошо пишет. В его статьях появилось настоящее фельетонное искусство. Знаешь, такой фельетон, не слишком быстрый на ноги, но все же живой и, главное, умный...

В литературе — разброд, сумятица, неразбериха и поверх всего всплывает — что, как ты думаешь? Авантюрный роман, рассказ, повесть — черт его знает что, но тяга к движению, к смене эпизодов, к интересу сюжетному по преимуществу. Пока это идет от кино, быть может, но я убежден, что это не случайно. И что ценнее всего — это то, что авантюра идет снизу, бьет прямо с улицы. Госиздат заказывает авантюрные романы. Не пройдет и двух лет, как эта вялая, как карамора, литература сдохнет[1], и тогда мы повоюем...

Жду от тебя письма. Подбодри меня, дружище, я устал, много работаю (нужно кончать Университет). Последние 3—4 месяца ничего, кроме фельетонов, не писал. Все же у меня хватает еще злости, чтобы наплевать на проклятую размазню Пильняковщины... Ну, будь здоров. Пиши

[1] Речь идет об «орнаментальной» прозе.

мне. Я тебя сильно люблю, ты ведь знаешь, Лида и Юрий Ник. кланяются и целуют.

Твой Веня.

К. Чуковский — Л. Лунцу

Петроград. 7.I.24

Милый, милый Левушка! Поздравляю Вас с Новым годом. Помните ли Вы еще Петербург? Здесь сейчас хорошо: снег мягкий и добрый, мороз деликатный. Как-то так случилось, что, чуть Вы уехали, Ваша слава воссияла в Петербурге. На днях видел Лаврентьева, режиссера Большого театра. Он говорил мне о Вашем «Вне закона»: вот это пьеса! ох, какая пьеса! Замятин утверждает, что изо всех «Серапионов» Вы самый талантливый. Я спорил, возражал, не помогло...

Литературных новостей у нас целая куча. Приехал Алексей Толстой, обосновался здесь и сразу всем полюбился. Семья у него большая, зарабатывать нужно много, и вот он пишет обеими руками. У меня с ним отношения наилучшие, несмотря ни на что. Я написал довольно ядовитый памфлет о Горьком. На днях он появится. Если Вам интересно, пришлю. Детских книг я написал столько, что скоро сделаюсь Чарской в штанах. Ольга Форш написала отличный роман[1]. Она живет теперь в Царском. Это теперь такая мода: там теперь обитают Сологуб, Ив. Разумник, Голлербах[2], Форш и Маршак. Целая колония.

Ну до свидания. Люблю Вас. Чуковский.

В. Каверин — Л. Лунцу

14.I.24. Петроград

Дорогой Левушка!

Я очень обрадовался твоему письму, хотя ты и называешь меня, старый интриган, ослиной ягодицей. Где ты вычитал в моем письме, что я язвлю насчет Кости? Я Костю люблю и уважаю и так же верю в него, как и ты. Не сообщаю тебе, на этот раз, обычной «Серапионовской хроники». Ничего нового, кроме того, что Слонимский научил-

---

[1] «Одеты камнем». Л., «Россия», 1925.

[2] Э. Ф. Голлербах — критик, сотрудник журнала «Жизнь искусства».

ся бесподобно танцевать шимми и фокстрот, а Зощенко выпустил новую книжку, которую я еще не читал.

Юрий пишет тебе о «Комитете по изучению современной литературы» — это симпатичная история. Кто писал тебе о моих успехах? Все это наглая ложь, потому что все время, до самого Рождества, я занимался, как дьявол, а не написал ни строки, кроме халтурного рассказа «Манекен Футерфаса» [1], в котором твой опытный глаз мигом узнал бы переодетого Шваммердама и который годится только на подтирку... Зато последний месяц я писал с утра до вечера — переделывал и расширял летний рассказ «Шулер Дье», о котором до тебя дошли какие-то слухи. Он был плох, недосказан, смутен — теперь я поставил все на землю, наплевал на фантастику и, воспользовавшись, между прочим, этим говенным шулером, написал «Эдвина Вуда» — листа в $2^1/_2$ [2].

Поздравь меня — я «переехал в Россию», писал о кабаках и игорных притонах в Питере и т. д. и, извини, дружище, посадил в последней главе за стол в клубе тебя (под твоей фамилией) среди Федина, Тихонова, Виктора и Эдвина Вуда. Если ты не хочешь, напиши, и я вычеркну. Сегодня Замятин хвалил мне этот рассказ, и я чувствую себя на коне — он, быть может, напечатает его в журнале, который затевает Тихонов А. Н. [3] — из Всемирной литературы. Кстати, сегодня он просил меня просить тебя непременно прислать для печати твою пьесу. Журнал в высшей степени почтенный — там будет Горький, Замятин, Пильняк и прочие сливки общества. Присылай скорее, дружочек.

Читал ли ты его (Замятина) статью в «Русском искусстве» — там он тебя, Леонова (?) (мало его знаю) и меня считает «единственной» надеждой новой русской литературы. «Билеты дальнего следования» и проч. Словом, еще 3—4 года, и мы с тобой покажем кузькину мать бессюжетникам. Эдвин Вуд сделан по твоему рецепту, склепан плотно, кажется,— ни одного немотивированного действия, сюжет поставлен во главу угла.

Меня чертовски огорчает твоя болезнь, но я надеюсь твердо, что скоро уж ты встанешь, елки зеленые. Мы до-

---

[1] Рассказ напечатан в журнале «Петроград», 1923, № 15.

[2] Рассказ в переработанном виде был напечатан под названием «Большая игра». «Литературная мысль», 1925, № 3. Вошел также в собрание сочинений. М., 1963.

[3] Александр Николаевич Тихонов (псевдоним Сереброва).

вольно симпатично встретили Новый год (с Новым годом, Левушка!)...

И, честное слово, мы хорошо выпили за тебя, Левушка! Ну, больше писать нечего, дорогой. Жду писем и пьесы от тебя. Привет от Лиды сердечный (это от моей жены Лиды, а не Харитон). Поправляйся, дружище.

Целую крепко. Твой Веня.

Почему ты ни беса не пишешь о себе? Пиши больше и не отделывайся, с. с., тремя словами. Антокольский в письме тебе кланяется. Это славный, талантливый малый и нашего толка.

Ю. Тынянов — Л. Лунцу

Петроград. 14.I.24

Дорогой Левушка!

Большое Вам спасибо за теплоту по моему адресу. Много о Вас думаем, вспоминаем. Чувствуется очень Ваше отсутствие. Пили за Ваше здоровье в новогоднюю ночь. Организуется теперь в Институте истории искусств живое дело — «Комитет по изучению современной литературы» — и опять о Вас вспоминали. Это доказывает, что мы 1) крепко за эти годы сдружились, во 2) — но и во-вторых тоже много хорошего.

Поправляйтесь, дорогой друг. Очень хочу узнать о Вас, наконец, что Вы одолели болезнь, пишете и т. д. И я лет восемь назад был болен 5 месяцев подряд, плакал и начинал забывать о здоровье. Все это прошло, и у Вас пройдет.

Если Вам интересно знать об «Опоязе», то он работает, больше вглубь, чем вширь (ибо Вы не узнали бы теперь ученой литературы — все стали формалистами). Эйхенбаум у нас стал Августом Шлегелем, пишет много, интересно и изящно. Я печатаю не очень изящную книгу «Проблемы стихотворного языка» (название принадлежит издателю, который испугался «Стиховой семантики»). Выйдет в феврале, вероятно,— и я Вам пошлю. Витю [1], к сожалению, до сих пор не видали, а переписка после стольких лет — это то же, что питание продуктовыми карточками вместо каши. Дочка моя стала к моему ужасу поэтессой — начала кубо-футуризмом, а потом через Северянина пришла к Надсону. Теперь сочиняет главным образом под Надсона. Она Вас помнит — только что сказала: «который

[1] В. Шкловский к этому времени переселился в Москву.

у нас концертом управлял» (т. е. «кино»)[1]. Ну, целую Вас. Поправляйтесь. Напишите мне.

Ваш Юрий.

К третьей годовщине Серапионов (1 февраля 1924 г.) Лунц прислал «Хождения» — шуточное послание, в котором предсказывал печальное будущее «братьев». Федин, согласно посланию, махнув рукой на литературу, открывает «хорошенький маленький ресторан под названием «Анна Тимофевна»[2]; Тихонов — руководитель «Общества 12-ти мертвецов», на заседания которого каждый вечер собираются любители «невероятных историй с убийствами и грабежами»[3]; я — отец многочисленного семейства, оставив попытки стать алхимиком в литературе, тайно от милиции занимаюсь в своей лаборатории самогоноварением... и т. д. О будущем других Серапионов рассказано в еще более мрачных тонах, что дало право Федину, вспоминая пятую годовщину группы, написать в книге «Горький среди нас»: «...Танцевали фокстрот, перечитывали старые лунцевские сатиры на серапионов, приходя в показной ужас от его страшных и смешных пророчеств».

«Хождения» находятся в моем архиве, но я не решаюсь полностью опубликовать их в этой книге,— в них много намеков и острых шуток, которые могут показаться обидными по отношению к памяти покойных друзей. Федин прав — пророчества были не только смешными, но и страшными. В коллективном ответе, написанном в ту же ночь на 2 февраля 1924 года, это чувство заметно сказалось в письме Евгения Шварца.

Вот этот коллективный (но несколько сокращенный) ответ:

Серапионовы братья и их друзья — Л. Лунцу

1.2.1924. После ужина. Ленинград.

Левушка, милый! Только по подлости я не написал тебе до сих пор длинно. Твой рассказ произвел впечатление

---

[1] Речь идет о шуточных «кинопредставлениях», которыми Лунц обычно руководил в Доме искусств. Одно из них состоялось в квартире Ю. Тынянова.

[2] Название одного из его рассказов.

[3] «Братья» подшучивали над любовью Тихонова к рассказыванию фантастических происшествий.

бомбы, начиненной свежей... как бы это сказать? атмосферой, допустим. Короче — частью ржали, частью задумывались. Напишу тебе длинно. Пока — полон почтения к твоей уважаемой голове.

Почтительный Шварц.

Левушка, милый, самый хороший человек в моей жизни. Целую тебя нежно и... на днях пишу тебе обширное послание. Если не напишу — подлец я и последняя собака.

Последняя собака Зощенко.

Дорогой мой дружочек, пишу пьяный вдрызг и не своим почерком, люблю тебя от всего сердца, милый мой, и отдал бы много из моей жизни, чтобы видеть тебя сейчас и расцеловать, как брата, самого любимого, самого чудесного из нас.

Твой до самого сердца.

Веня.

Золото мое Лева! Если когда-нибудь напишу действительно что-нибудь эпическое — виной будешь ты. Целую тебя во все глаза и уши. Довольно валяться, старина. Меня обижают, Лева, без тебя...

Старый бандит Н. Тихонов.

Лева, милый, мне дали писать тебе восемьдесят восьмым. Мое мнение о тебе раз навсегда сказал, ты — гениальный человек. Я тебе писать могу только с необыкновенным почтением, как Льву Толстому: единственный человек, которого я признаю своим учителем,— это ты, ибо ты — не евнух. Передаю дальнейшее Валентине Ходасевич. Левушка, я тебя люблю.

М. Слонимский.

Дорогой мой,

Я не могу выразить своих чувств: ведь я — человек эмоциональный! Обнимаю и целую тебя, как первую свою любовницу... ты понимаешь, что после того все — ложь. Милый мой, какая жалость, что ты не с нами!.. Лида говорит, что она любит тебя больше, чем я, но она — женщина. Милый, милый! Агутя врет, что читали только твое. Читали так же и прекрасный гротеск (не театральный)

Каверина: этот до сих пор варит Гомункулюса (это Лида [1] поправила меня: я написал — гомонкулоса, она говорит — люса).

Целую, Лида не дает мне жить!!

Константин Федин.

Левушка, милый, любимый, сегодня Вас не хватает очень. Длинное письмо будет потом, сейчас я пьяна и люблю Вас больше всех на свете.

Лида.

И я Вас часто вспоминаю, милый Левушка, а Вы-то меня совсем забыли.

Д. Федина.

Н. Тихонов — Л. Лунцу

Ленинград. 2.2.24

Милый Лева... Я не писал тебе столько времени. Но зато сейчас напишу тебе подробно и обстоятельно. Ты знаешь, что было вчера. Вчера было 1 февраля. Сегодня я опохмеляюсь. Твой рассказ [2] восхитителен, твой рассказ — пуля... Ты сделал пророческий поиск в будущее. Но если все будет так, как ты предсказал,— я заряжу ружье осколками чернильницы и выстрелю себе в лоб...

Веня написал «Стивен'а Вуд'а». Это рассказ про неудачного сыщика, неудачного шулера, неудачного шарлатана. Радуйся, ты — «На запад» [3]. Это сюжетно до последнего винтика.

В воскресенье мы будем громить натуралистический, педагогический, шовинистический, бытовой роман в кружке при Институте истории искусств...

Виктор здесь, он пополнел, округлился, блестит, как новый автомобиль. Замечательный человек. Ему единственному ты не мог определить ближайшее будущее. Это немножко трудно... Я люблю Виктора. Он сентиментален, как собака. Это хорошо. Пробудет он в Питере (который теперь стал Ленинградом) несколько дней.

Живем мы все по своим берлогам. Не скучно, не весе-

---

[1] Лидия Борисовна Харитон.

[2] «Хождения».

[3] Намек на речь Лунца «На Запад» («Беседа», 1923, № 3).

ло — всего понемногу. Толстой здесь облинял и его можно подбирать ложками — так он размяк.

Ждем Эренбурга. «Великий имитатор» прибудет через неделю.

А тебе, старику, как будто и довольно валяться. Что это ты выдумал в самом деле?

Левка, когда мы увидим тебя? Без тебя нет ни веселья, ни соли, ни сахару. Наш стол стал пресен, как подошва, вываренная трижды,— «Прости невольный прозаизм».

Я лично замыслил побег. Я удираю с первыми весенними ласточками, а может кошками, а может лучами, черт их разберет — одним словом, я уезжаю на Восток.

Громадная эпическая орясина укладывается в голове. На 4.000 метров. Довольно Питера, довольно желтой бумаги, питерских журналов, скверных лент в кино и «изжеванных» людей. Здесь все писатели стали похожи на рабкоров.

Я писал раньше, что мне говорили: у вас один сюжет и никакой музыки, теперь говорят: у вас одна музыка и никакого сюжета.

Все скулят и тихо барахтаются. Одна Мариэтта ходит весело и торгует Джимом Долларом[1]. Дом искусств — старая пресная галоша. Разве он может жить, когда нет Левы. Во что бы то ни стало выздоравливай! Во что бы то ни стало — пиши. Только вспомни: ты один полемизировал (я перечитываю все твои статьи), ты один определял — ты и Виктор умели отвечать когда надо горячо и в точку. Виктор стал москвичом, а ты — ты валяешься и страдаешь. Что же это такое?

Напиши, пожалуйста, что ты слыхал о Серапионах у себя. Какие до тебя доходят слухи? Читал ли ты что-нибудь мое за границей? Не слыхал ли ты что-нибудь о Колбасьеве? Он, кажется, в Берлине.

Это неверно, что я основал О-во инвалидов и покойников. Вчера я дал твою статью «Что такое «Серапионы» для информации (выдержками) в Армению. Какие у тебя планы? Что ты думаешь делать?..

Новый год встречали у меня. Было 40 человек. Пили твое здоровье. Всеволод Иванов приехал на днях сюда. 10-го уезжает в Китай. Держал себя сначала, как Чацкий,

---

[1] Речь идет об авантюрном романе «Месс-Менд, или Янки в Петрограде», написанном М. Шагинян под псевдонимом «Джим Доллар». М., Госиздат, 1924.

собирал кружок вокруг себя и говорил: вы все пресмыкаетесь! Вы все пыль — за 11 журналов можно всех купить и распластать — потом стал Хлестаковым и укладывает чемоданы. Отрастил баки, потолстел — пишет неровно: написал роман (Северосталь), повесть, 6 рассказов и пьесу — гротеск в 4-х действиях. Как тебе нравится эта производственная программа?

Веня будет завтра у меня. Буду говорить о тебе. Меня многие ругают... Я очень рад — пожалуйста. Пиши, Лева,— ничего — ты отлежишься и вскочишь. Вот тогда затрещали черепа наших врагов.

Виктор хочет основать журнал. Это будет не чета «Беседе»... Ходасевича стихи печатаются здесь рядом с Ионовым, Эредия с Садофьевым. Ого! Вот букет!

Ну, всего хорошего, мой хороший, милый Лева. Целую тебя крепко.

Н. Тихонов. 2.2.24.

Глава вторая

ТРИДЦАТЫЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

Конец двадцатых и начало тридцатых годов — полоса глубоко знаменательная для истории моей работы, и очень жаль, что из архива, сильно пострадавшего в годы ленинградской блокады, пропали относившиеся к этому времени письма Б. Пастернака, П. Антокольского, К. Федина, в которых содержались оценки моих книг «Художник неизвестен», «Пролог» и «Исполнение желаний». Я всю жизнь писал, что называется, «соборно», советуясь с друзьями, прислушиваясь к их, подчас суровым, приговорам. В те годы мнение «первых читателей» было особенно важно для меня, потому что именно тогда я решил испытать себя в ничем не украшенной, непарадоксальной, традиционной реалистической манере. Стиль — это человек, однако решено было изменить стиль, оставаясь самим собой. Пропасть, открывшуюся передо мной, легко окинуть взглядом, положив рядом первые страницы романов «Художник неизвестен» и «Исполнение желаний».

Об этом переломе, быть может самом существенном в моей литературной жизни, нет ни слова в сохранившейся части архива тридцатых годов. Остались лишь заметки из записных книжек, письма (немного), стенограммы диспутов в Союзе писателей (которые я собрал из разрозненных, бледно напечатанных на папиросной бумаге листков), наброски «портретов», речи...

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

О СТИЛЕ

Почему так часто писатели изменяют себе от вещи к вещи? Они работают наудачу, не читая друг друга, ничему не учась. Новые принципы автоматизируются так быст-

ро, что у них нет времени стать во главе школы. Сложный путь, который раньше проходила поэтика личная и поэтика школы, упростился до крайности. Изобретение попадает в руки эпигонов и автоматизируется. Так попал в руки эпигонов стиль Шкловского, так отказался от себя самого Вс. Иванов, так поставлен в затруднительное положение Никитин. Но это не очень страшно.

Хуже другое: отсутствие отношения к слову, стилевая неустойчивость.

Здесь и лежит центр вопроса о сложности и простоте — в отношении к слову. Обновление стиля, избрание новых его принципов, которые позволили бы писателям завоевать аудиторию, не роняя искусств. Все это может быть достигнуто только в том случае, если высокая требовательность по отношению к слову станет законом литературы. Может быть, нужно брать присягу с каждого, кто берется за перо?

1932

О РОМАНЕ «СКАНДАЛИСТ, ИЛИ ВЕЧЕРА НА ВАСИЛЬЕВСКОМ ОСТРОВЕ»

(Обсуждение на ленинградском заводе)

Книга предназначается не только для интеллигенции. Вопрос, которым она заканчивается,— это и есть тот вопрос, который стоит сейчас перед интеллигенцией. Центральным местом романа являются слова Некрылова «Нельзя отшучиваться» и т. д. Некрылов умен, он понимает, что с историей бороться бесполезно, что нужно принимать действительность, что отсиживанье за книжными шкафами ни к чему не ведет. «Скандалист» — имя собирательное: скандалисты — и Некрылов, и Ложкин, и Драгоманов. Запоздавший бунт Ложкина неизбежно должен был привести его обратно в тот замкнутый мир, из которого он бежал, спасаясь от абстрактной системы его жизни. Сцена перехода его во время гололедицы через площадь — символична, недаром ему при этом помогает Некрылов; здесь нарочито подчеркнута встреча двух поколений. Больше всего труда при работе над романом отняла у меня фигура Драгоманова. Он съеден иронией, ко всему он относится с глубоким сарказмом: и он бунтует, но бунтует отри-

цательно, внутри себя, с презрением к самому бунту, неудачу которого он предвидит заранее. Все персонажи романа имеют отношение к слову. Недаром приведен спор Ногина со студентом Политехнического института о том, что важнее — электрические станции или поэзия. Роман представляет собой первую, для меня, попытку воспроизведения реальных существующих лиц — в том числе и тех, которых каждый день можно встретить где-нибудь в театре, на улице, в вагоне трамвая. Это ставилось мне в упрек, а я считаю это своей заслугой. Для меня непонятно, почему критика, приветствовавшая реальную зарисовку реальных лиц в произведениях так называемых бытовиков, нападает на меня за то, что в книге выведены некоторые писатели-профессионалы. Я написал о них без малейшего личного пристрастия — стало быть, книгу нельзя назвать памфлетом. Я написал, ничего не искажая,— стало быть, о пасквиле не может быть и речи. Не возражаю, что для массового читателя роман написан несколько трудным языком, но для того, чтобы достигнуть художественной простоты и общедоступности, нужно пройти сложный путь экспериментальной стилевой работы. Отчасти ради этой цели я отказался от последовательности, характерной для моих ранних книг. Взамен сюжета дана градация внутренне связанных событий, замкнутых в круг близкими по лирическому настроению началом и концом романа. Что касается упреков в «скользких местах», то я отвожу их за полнейшей несостоятельностью. В «Скандалисте» нет ни одного слова, ни одной сцены, в которой было бы нарушено литературное приличие. Только люди с нескромным воображением могут решиться на эти упреки, продиктованные не книгой, а странным желанием уличать серьезную литературу в несерьезных и недостойных целях.

1934

НЕНАПИСАННЫЕ КНИГИ

Мне уже случалось писать о том, что частная жизнь советского человека почти не затронута в нашей литературе... У нас нет хороших книг о любви, о смерти. Почти нет — это очень важно — книг о людях, которым хотелось бы подражать.

Конечно, это трудное дело, и прежде всего потому, что народ смотрит на литературу как на высокую моральную

«инстанцию», и малейшая фальшь в изображении жизни будет немедленно изобличена и осуждена.

Заглядывали ли вы когда-нибудь в авторские кабинеты? Это очень интересный материал для наблюдателя — с бытовой и исторической стороны. Какие рукописи иногда попадаются! Рукописи-заявления, которые можно почти без поправок пересылать в суд, рукописи с требованиями признания своих заслуг, рукописи — итоги жизни, рукописи-завещания.

Это очень далеко от литературы, но это — невысказанное желание видеть в литературе истину, относиться к ней, как к истории своей жизни.

Без сомнения, для того чтобы писать правдивые книги, чтобы верно изобразить огромное собрание социальных типов, чтобы передать мысли и интересы современного человека, молодого и старого, умного и глупого, больного и здорового,— иными словами, чтобы верно изобразить частную жизнь в ее общественном смысле, нужно хорошо знать наше общество. Нельзя врать — очень много свидетелей!

Не так давно в журнале «Знамя» была помещена повесть В. Курочкина «Сложная история». Мне было жаль труда молодого и способного писателя, который вместо того, чтобы просто рассказать о людях, по-видимому чем-то его заинтересовавших, потратил все усилия на создание «всамделишного», «психологического» рассказа. Получился макет, который соответствует — и то в очень слабой степени — какой-то воображаемой форме, а жизнь осталась в стороне.

Шкловский был прав, заметив (в «Дневнике»), что напрасно некоторым писателям кажется иногда, что какою-то частью старого искусства можно еще воспользоваться, чтобы создать новое: жизнь литературы идет не по пути поисков этого соответствия, а другим путем.

К этому следовало бы добавить, что почти всегда эти поиски связаны с неполным знанием предмета.

Но, конечно, даже самое полное знание жизни еще не создает литературного произведения. Можно глубоко проникнуть в жизнь советского общества и не уметь написать о нем. Имя Чехова не случайно упоминается в наших литературных спорах. Чехов должен был появиться в сознании как великий мастер «сцен из частной жизни».

Желание легко и быстро написать эти сцены толкнуло на ряд подражаний. Однако стремление писать о «серых будничных происшествиях» не имеет ничего общего с ли-

тературным направлением. Вопрос решается качеством стиля. Частная жизнь у подражателя превращается в частный случай.

Но может ли глубокое, хотя и одностороннее развитие чеховской прозы, вызвавшее у нас множество подражаний, помочь созданию книг познавательных и целеустремленных, написанных современным языком, имеющих широкое воспитательное значение, книг народных? Едва ли. Мне кажется, что наша литература пойдет другими, более самостоятельными путями.

Вспомните ее историю за истекшие десять — пятнадцать лет, и ваше внимание невольно остановится на книгах, написанных для детей и ставших любимым чтением взрослых. Таковы «Кюхля» Юрия Тынянова, «Морские истории» Б. Житкова. Что объединяет эти столь непохожие книги? Высокая мораль. В них есть идеалы.

Жаль, что в наших литературных спорах так редко упоминается это слово. Идеалы, в которых отражена вся движущая сила советской эпохи, существуют в сознании нашего юношества, и оно невольно ищет в литературе отражения своих желаний, своих фантазий. Часто — и в этом справедливо упрекают нашу литературу — оно находит свои мысли в книгах непрофессиональных писателей — летчиков, зимовщиков, режиссеров, педагогов. Именно поэтому и нам очень полезно читать эти книги, поднимающиеся иногда до уровня настоящего искусства. Но, конечно, мы должны писать лучше. Профессия в книгах, о которых идет речь, не должна заслонять внутренней жизни героев.

Меньше всего я хотел бы, чтобы эта широкая задача была ограничена рамками прописной морали. Речь идет о силе проникновения в действительность и о том, какие художественные средства могут помочь писателю написать книги о людях, которым захотелось бы подражать. Речь идет о той могущественной силе искусства, которая заставила Тома Сойера воображать себя благородным разбойником после чтения «Роб-Роя».

Вы возразите мне, что это — задача детской литературы. Но что такое детская литература, если стихи Маршака и Чуковского, написанные для детей, с увлечением читают люди всех возрастов, вплоть до самого преклонного? Эти задачи давно перепутались с задачами нашей литературы для взрослых, и пускай будущие историки ломают себе головы над тем, к какому разряду отнести ту или дру-

гую хорошую книгу. Конечно, хорошую! Плохую дети не станут читать.

Мне кажется, что именно в этих — еще не написанных — книгах будет найдено новое писательское зрение, которое отчетливо различит то, что прежде было непонятно, которое легко перешагнет через все влияния. Замешаться в толпу героев, заговорить их языком, передать (быть может, от первого лица) мироощущение человека нашей страны — так развивается литература. Толстой писал (в «Анне Карениной»), что можно совсем не знать, какие бывают формы живописи, но что в искусстве, преображающем жизнь, это знание приходит само собой.

Разумеется, из этого вовсе не следует, что не нужно учиться писать. Напротив! Искать и найти народность и простоту прозы, понять и изучить язык новой интеллигенции, основать на этом свой стиль — вот задача!

1934

О СОВРЕМЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ

Наверное, всякому случалось, сидя в театре, почувствовать, что между сценой и зрительным залом как бы возникают и натягиваются невидимые струны... Какой-то трепет проходит по рядам, общий интерес, общее волнение передается от одного зрителя к другому и мощной волной идет на сцену, где происходит то, что мы *узнаем*. А узнаем мы себя, свои чувства, свою беду, свою радость. Вот основа настоящего успеха! Он возникает тогда, когда читатель находит в книге собственную жизнь, когда у него есть живой повод сравнить себя с теми, о ком он читает.

Повседневная жизнь людей нашей страны, со всеми частностями их радостей и печалей, со всеми драмами и комедиями их личной жизни,— вот поле деятельности той литературы, которая с полным правом может назвать себя *современной*. Изучение этой повседневной жизни кажется делом легким. Но это — кажущаяся легкость. Для подлинного художника изучение жизни приводит к открытию новых людей в новых обстоятельствах, к пониманию исторического значения их дела. Вот почему изучение это представляет собой сложную работу, быть может напоминающую те поиски, которые приводят к значительным открытиям в науке. Для того чтобы преуспеть в ней, необходимо, мне кажется, умение и желание видеть в людях

хорошее: долг, великодушие, честь. Нужно помнить, что именно в обыденной жизни с необычайной силой запечатлеваются перемены, происходящие в нашем сознании, в нашем существовании. Белинский писал: «Я придаю явлениям постоянным, ежедневным, фактам личной жизни, их причинам и законам такое же значение, какое историки придают явлениям общественной жизни народов...»

1935

О ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(Речь на собрании детских писателей)

...Доклад товарища Комолкина интересен прежде всего тем, что представляет собою редкую для директора издательства публичную попытку самоубийства. Он откровенно сознался в том, что является директором некой канцелярии. Выполняет ли эта канцелярия свои обязательства? Разумеется, нет. Почему? Потому что директор не имеет ни малейшего представления о том, как это сделать.

Шесть, семь, десять лет мы слышим о том, что Детгиз стремится создать так называемую «творческую обстановку», привлечь к детской литературе писателей «для взрослых», расширить тематический круг. Об этом говорится так долго, что воображение невольно начинает рисовать какие-то «приводные ремни», с помощью которых писателей — и не только писателей, но моряков, водолазов, летчиков — насильно тащат в редакции, чтобы уговорить их заняться детской литературой. Но никого никуда не надо тащить. «Приводные ремни» необходимо заменить пристальным вниманием к работе писателя с целью оценить его естественные интересы. Не следует, например, забывать, что у многих писателей есть дети, которые остро нуждаются в умной и увлекательной книге, что «Алису в стране чудес» Кэрролл написал не для многочисленных читателей, а для девочки, которую он очень любил.

Знает ли Детгиз, и в частности его директор, особенности той литературы, которую он называет детской? Думаю, что нет. В этом меня убеждает, кстати сказать, забавный случай, происшедший с моей сказкой «О Мите и Маше, о Веселом Трубочисте и Мастере Золотые руки». Первоначально Детгиз решительно и, казалось, бесповоротно отка-

зался опубликовать эту книгу. Мне вернули рукопись, и ничего не оставалось, как положить ее в письменный стол. Однако вскоре я получил второе письмо, в котором меня просили вновь прислать рукопись — теперь редакция решила, что сказка не так уж дурна и, может быть, стоит ее напечатать. Третье письмо заменил телефонный разговор: редактор позвонил, чтобы сообщить, что сказка — хороша, и предложил подписать договор.

Эта неуверенность характерна. Она говорит об отсутствии ясного представления о том, какой должна быть сказка, в чем особенности ее жанра, в чем ее назначение. И — это самое важное — будут ли дети читать ее или закроют на первой же странице. Может быть, редакторам Детгиза не хватает образованности, начитанности, знания мировой литературы? Так или иначе, эти колебания если не дезориентируют писателя, так уж по меньшей мере подрывают его уважение к Детгизу.

В детских журналах — положение другое. Во-первых, там сохраняется (хотя далеко не в полную меру) традиция «Ежа» и «Чижа», о которых можно сказать, что они были неповторимым по своей оригинальности явлением в литературе. Во-вторых, детские журналы всегда были ближе к детям, чем Детгиз. Они как бы контролируются маленькими читателями, которые инстинктивно отвергают фальшь и притворство. Интерес детей к своему журналу обязывает ко многому: он подсказывает выбор тем, диктует качество, определяет жанр. В сущности, детские журналы должны быть «опытной школой» для Детгиза.

Не принято говорить о том, чего нет в докладе. Но, к сожалению, в докладе почти ничего нет,— это позволяет выйти на «оперативное пространство». Почему не было сказано ни слова о теории детской литературы? Почему докладчик даже не упомянул о Борисе Житкове, который талантливо пишет и для детей и для взрослых,— кстати, именно здесь-то, на этом скрещении, и возникают определяющие черты занимательной книги? Мы ничего не услышали о книгах, посвященных жизни школьников. Мы не узнали, что читают дети. Нельзя же закрывать глаза на то, что они увлечены, главным образом, не русской, а переводной литературой, и хорошо еще, если они читают Жюля Верна или Купера, а не Жаколио в полуграмотных переводах! Между тем чтение для детей бесконечно важнее, чем для взрослых. Рост сознания идет от известного к неизвестному, открываются новые стороны жизни. По-

лезно, мне думается, знать не только то, что интересует детского читателя, но и то, что его не интересует. Пропущенные страницы — это ли не тема? Почему дети скучают над описаниями природы? Почему плохо читаются «Мертвые души»? Здесь дело отнюдь не в беспредельной отдаленности прошлого от настоящего. Личные судьбы в их столкновении — вот что больше всего привлекает детей, а в «Мертвых душах» личные судьбы оттеснены тем, что можно назвать «судьбой эпохи». Впрочем, не в моем выступлении, а в докладе директора издательства мы должны были услышать хотя бы приблизительный, предварительный анализ детского чтения.

У нас нет книг о любви. Как будто дети не любят! Уже начиная с 10—11 лет появляются первые представления о любви,— вспомните «Маленького героя» Достоевского.

У детей сложная, тонкая, своеобразная жизнь — об этом надо писать! Воспитательная роль подобных книг (если они не слащавы и не фальшивы) огромна, хотя я думаю, разумеется, что они не должны заслонить другую воспитательную работу.

Вот о чем, мне кажется, должен был подумать руководитель Детгиза. Он говорил здесь о трудностях, но — это может показаться парадоксальным — трудности необходимы. Именно в трудностях-то и оттачиваются характеры, воспитывается вкус и подвергается строгому испытанию истинность призвания.

1935

Ю. ГЕРМАН: «НАШИ ЗНАКОМЫЕ»

Мысль романа — отчетлива. Не говорящий ни «да», ни «нет» — говорит «нет». ...Революция создала новую конкретную мораль, границы которой определяются той высокой целью, которой живет страна. Простейший путь — биография — в то же время и самый сложный. Во-первых, не нов. Во-вторых, требует глубоких характеров, и прежде всего — характера главной героини.

Этой глубине мешают:

А. Приблизительность.

Б. Отсутствие признаков времени.

В. Суммарность и смазанность.

Г. Недостаточно строгий отбор сцен.

Всего этого нет, например, в «Жизни» Мопассана, построенной по тому же принципу... Тем не менее Антонина видна, запоминается, хотя и надоедает к концу,— может быть, потому, что слишком ясна. Другие герои — сильнее.

Хороша и современность. Щупак, Сидоров. Они статичны, изображены без роста, на повторениях — но их чувствуешь и понимаешь.

Пал Палыч — не просто удача — победа! Сложный характер! Бормотанье кабацких песен — очень хорошо.

Композиция связывает сцены — но она однообразна, и это наносит вред второй половине романа. Но в ней есть хватка... и из-за нее прощаешь такие вставные биографии героев, для которых характерно как раз то, что они молчат, а не болтают (Сидоров). Но это рудименты старой, рассыпавшейся композиции.

Стиль. Хватка видна и в превосходных разговорных интонациях. Ими полон роман, и нельзя не улыбаться, чувствуя иногда их поразительную верность. Но есть и пошлости и — в большом числе — длинноты.

Самое трудное, что не преодолел Герман: готовая развязка. Это делает скучной вторую половину романа — идешь по знакомым местам. Неполнота знания жизни. Дается не одно исчерпывающее, а много неопределенных решений.

1936

К ИСТОРИИ «ДВУХ КАПИТАНОВ»

О том, как я работал над этой книгой, мне случалось рассказывать много раз — и в печати, и по радио, и по телевидению. Но каждый год появляется новое издание, одно поколение сменяется другим, и я продолжаю получать письма, зеркально отражающие вопросы первых читателей романа, законченного в 1945 году. Вот почему было бы разумно, мне кажется, снова ответить на эти вопросы, однако с некоторыми дополнениями, связанными уже не с историей работы, а с историей книги.

В 1936 году, в санатории под Ленинградом, где я отдыхал, зашла речь о романе Островского «Как закалялась сталь». Почтенный профессор холодно отозвался о романе. Его собеседник, молодой ученый, горячо возразил ему, и меня изумило волнение, с которым он защищал любимую

книгу: он побледнел, он не мог удержаться от резких выражений.

Мы оказались за одним столиком. Мой новый знакомый был сумрачен, утомлен, и мы разговорились не сразу. Но день ото дня наши отношения становились все ближе. Это был человек, в котором горячность соединялась с прямодушием, а упорство — с удивительной определенностью цели. Он умел добиваться успеха в любом деле, будь то даже партия в карамболь, которым мы тогда увлекались. Ясный ум и способность к глубокому чувству были видны в каждом его суждении.

В течение шести вечеров он рассказал мне историю своей жизни — необыкновенную, потому что она была полна необыкновенных событий, и в то же время похожую на жизнь сотен других советских людей. Я слушал, потом стал записывать, и те сорок или пятьдесят страниц, которые тогда были записаны мною, легли в основу романа «Два капитана».

Вернувшись домой, я с жаром принялся за работу и закончил ее в три месяца с непривычной легкостью и быстротой. Рукопись была отправлена в один из московских журналов и возвращена с вежливым, но вполне определенным отказом.

Неудача была болезненная, острая. Я отложил рукопись и принялся за давно задуманную книгу о великом русском геометре Лобачевском.

...Я не написал роман о Лобачевском, хотя провел более полугода за чтением печатных и рукописных материалов. Мне казалось, что без ясного понимания того, чему была отдана жизнь ученого, написать о нем невозможно, а в математике я никогда не был силен. И после долгого раздумья я вернулся к первому, неудавшемуся наброску «Двух капитанов».

Прошло ли время, необходимое для того, чтобы оценить написанное другими глазами, или помогло изучение Лобачевского,— не знаю. Но, перечитав рукопись, я сразу понял, что в ней не хватает основного — взгляда главного героя на собственную жизнь, идеала, которому он следовал, картины советского общества, которому он был обязан своим развитием. Между мной и моим героем была огромная разница в возрасте, образовании, происхождении. Я искал сложных решений там, где для него все было просто. «Вы знаете, кем бы я стал, если бы не революция? Разбойником»,— мне вспомнились эти слова, которыми

закончил свой рассказ мой собеседник. Увидеть мир глазами юноши, потрясенного идеей справедливости,— эта задача представилась мне во всем ее значении. И я решил — впервые в жизни — писать роман от первого лица.

С первых же страниц я дал себе слово не давать воли воображению. И действительно, даже столь необычные подробности, как немота маленького Сани, не придуманы мной. Его мать и отец, сестра и товарищи написаны именно такими, какими они впервые предстали передо мной в рассказе моего случайного знакомого, впоследствии ставшего моим другом. Но воображение все-таки пригодилось. О некоторых героях будущей книги я узнал очень мало; например, Кораблев был нарисован лишь двумя-тремя чертами: острый, внимательный взгляд, неизменно заставлявший школьников говорить правду, усы, трость и способность засиживаться над книгой до глубокой ночи. Остальное должен был дорисовать автор.

В сущности, история, которую я услышал, была очень проста. Это была история мальчика, у которого было трудное детство и которого воспитало советское общество — люди, ставшие для него родными и поддерживающие мечту, с ранних лет загоревшуюся в его прямом и справедливом сердце.

Почти все обстоятельства жизни этого мальчика, потом юноши и взрослого человека сохранены в «Двух капитанах». Но детство его проходило на средней Волге, школьные годы в Ташкенте — места, которые я знаю сравнительно плохо. Поэтому я перенес место действия в свой родной городок, назвал его Энском. Недаром же мои земляки легко разгадывают подлинное название города, в котором родился и вырос Саня Григорьев! Мои школьные годы (последние классы) протекли в Москве, и московскую школу начала двадцатых годов мне было легче изобразить, чем ташкентскую, которую я никогда не видел в натуре.

Когда были написаны первые главы, в которых рассказывается о детстве Сани Григорьева в Энске, мне стало ясно, что в этом маленьком городке должно произойти нечто необычайное — случай, событие, встреча. Роман писался в конце тридцатых годов, принесших Советской стране огромные, захватывающие воображение победы в Арктике, и я понял, что «необычайное», которое я искал,— это свет арктических звезд, случайно упавший в маленький, заброшенный город.

И, вернувшись к первой странице, я рассказал историю утонувшего почтальона и привел письмо штурмана Климова, открывшее вторую линию романа. Казалось бы, что общего между трагической историей девятилетнего мальчика, оставшегося сиротой, и историей капитана, пытавшегося пройти в одну навигацию Великий Северный морской путь? Но общее было. Так впервые мелькнула мысль о двух капитанах.

Должен заметить, что неоценимую помощь в изучении летного дела оказал мне старший лейтенант С. Я. Клебанов, героически погибший в 1943 году. Это был талантливый летчик и прекрасный, чистый человек. Я гордился его дружбой. Работая над вторым томом, я наткнулся (среди материалов Комиссии по изучению Отечественной войны) на отзыв однополчан С. Я. Клебанова и убедился в том, что мое мнение о нем разделялось ими.

Трудно или даже невозможно с исчерпывающей полнотой ответить на вопрос, как создается та или другая фигура героя литературного произведения, в особенности если рассказ ведется от первого лица. Помимо наблюдений, воспоминаний, впечатлений в мою книгу вошли исторические материалы, которые понадобились для капитана Татаринова.

Не следует, разумеется, искать это имя в энциклопедических словарях. Не следует доказывать, как это сделал один мальчик на уроке географии, что Северную Землю открыл капитан Татаринов. Для моего «старшего капитана» я воспользовался историей двух отважных завоевателей Крайнего Севера. У одного я взял мужественный и ясный характер, чистоту мысли, ясность цели — все, что обличает человека большой души! Это был Седов. У другого — фактическую историю его путешествия. Это был Брусилов. Дрейф моей «Св. Марии» совершенно точно повторяет дрейф брусиловской «Св. Анны». Дневник штурмана Климова, приведенный в моем романе, полностью основан на дневнике штурмана «Св. Анны» Альбанова — одного из двух оставшихся в живых участников этой трагической экспедиции. Однако только исторические материалы показались мне недостаточными. Я знал, что в Ленинграде живет художник и писатель Николай Васильевич Пинегин, друг Седова, один из тех, кто после его гибели привел шхуну «Св. Фока» на Большую Землю. Мы встретились, и Пинегин не только рассказал мне много нового о Седове, не только с необычайной отчетливостью

нарисовал его облик, но объяснил трагедию его жизни — жизни великого исследователя и путешественника, который был не признан и оклеветан реакционными слоями общества царской России. Кстати сказать, во время одной из наших встреч Пинегин угостил меня консервами, которые в 1914 году подобрал на мысе Флора, и, к моему изумлению, они оказались превосходными. Упоминаю об этой мелочи по той причине, что она характерна для Пинегина и для его «полярного» дома.

Впоследствии, когда первый том был уже закончен, много любопытного сообщила мне вдова Седова.

...Редкая из моих книг была доброжелательно встречена критикой. Не удалось уклониться от подобной встречи и моим «Двум капитанам». Первый том был встречен сокрушительным ударом. В «Комсомольской правде» от 11 декабря 1939 года была помещена статья Н. Лихачевой под названием «Поближе к своим читателям!». Вот что она писала:

«Попытка показать подростка-передовика сделана в повести В. Каверина «Два капитана», печатавшейся второй год в журнале «Костер». Действующие лица повести — большей частью воспитанники детдомов. Само действие происходит двенадцать лет назад. Возникает недоуменный вопрос: зачем надо было сейчас, когда подавляющее большинство работников школы — честные люди, культурные и образованные педагоги, любящие свое дело, давать повесть со столь уродливым, столь извращенным, неверным изображением школьной среды, учеников, педагогов? Возьмем отдельных персонажей. Герой повести Саня Григорьев, воспитанник детского дома, мечтает стать летчиком и раскрыть тайну гибели капитана — отца своей подруги Катьки. Саню окружают странные и страшные люди. Член педагогического совета Николай Антонович — проходимец и виновник гибели Катькиного отца. Другой педагог, Лихо,— придирчив, озлоблен. Голова у него «как кокосовый орех, снаружи твердая, а внутри — мягкая». Друг Сани — Валька помешан на грызунах и змеях. Ромашка — жуткое чудовище в образе мальчика, «общественно-вредный тип». Член бюро комсомольской ячейки Нинка Шенеман — «дура», ученица Мартынова — «подлец» и т. д. и т. д.

В повести, как в плохом, дешевом романе, есть все — таинственные письма, убийства, отравившаяся Марья Васильевна, «красивая, здоровая, грустная» Катька.

Воспитательное значение этой отменно длинной повести очень сомнительно...»

Подобный отзыв мог ошеломить даже опытного писателя. Но меня он не ошеломил. К тому времени я уже был, что называется, «обстрелян». Это убедительно доказывают самые названия статей, посвященных моей работе: «Группенмейстер Каверин», «Литературный гомункулюс», «Под знаком формализма», «Под маской», «Литературное безвременье», «Эпигон формализма», «Под знаком индивидуализма», «Островитяне искусства», «Художник известен»,— последняя статья, принадлежащая известному (и талантливому) критику А. П. Селивановскому, фактически зачеркивала все, что я написал.

Правы ли были мои критики? Может быть, может быть! Мне не хотелось тратить время на размышления. Я на всю жизнь запомнил совет Горького: «Наперекор всем и всему оставайтесь таким, каков вы есть, и — будьте уверены — станут хвалить, если вы этого хотите. Станут».

Но Н. Лихачева обрушилась на роман, который еще не был полностью опубликован! «Неужели,— думалось мне,— даже этого не заметят?»

Но это заметили. Более того: в «Литературной газете» (1939, 26.XII) появилась статья К. Симонова «О литературе и правилах внутреннего распорядка». Н. Лихачева в свою очередь была подвергнута полному разгрому.

Приведу несколько цитат:

«Если вдобавок автору инкриминируется и то позорное для серьезного писателя обстоятельство, что в романе есть острый сюжет, есть загадочные письма и убийства, то мы немедленно начинаем рыться на книжных полках в поисках этого зловредного произведения.

Расстановка действующих лиц у Каверина — это, конечно, не абстрактное противопоставление добра и зла. Симпатии наши на стороне Сани, доктора, капитана Татаринова не только потому, что они добрые люди, но еще и потому, что они наши люди, на которых нам хочется быть похожими,— искатели, открыватели нового.

Вопреки мнению классных дам, я берусь утверждать, что то, что герой повести Саня Г. называет члена бюро комсомольской ячейки (о ужас!) дурой, или то, что он бьет ябедника ногой в лицо,— это еще не зло, точно так же, как тихий нрав Ромашкина, его вежливое обращение с учителями и хорошие отметки — это еще не добро.

...«Два капитана» — это прежде всего повесть о поло-

жительном герое, о формировании его характера. Все приключения, все происшествия, экспедиция Татаринова, смерть Марьи Васильевны, все это самым тесным образом связано с жизнью Сани. Именно проходя через многие испытания, он становится человеком. И то обстоятельство, что Каверин решил такую серьезную задачу, не сделав повесть скучной, то, что он оказался хорошим выдумщиком, то, что занимательный сюжет заставляет читать эту книгу не отрываясь,— все это, на мой взгляд, никак не порок, а, наоборот, заслуга автора.

В заключение мне хочется сказать несколько слов о тоне и стиле статьи Н. Лихачевой...

В этой статье повесть Каверина грубо обругана. Я вовсе не сторонник того, что о писателе нельзя сказать резкого слова и что по каждому поводу надо обижаться... Отзыв Н. Лихачевой о повести Каверина — отзыв не только развязный, но и неумный по сути. Дело, конечно, не в отрицательной оценке повести. Дело в том, что Лихачева в нескольких строчках попыталась зачеркнуть большой и упорный труд...»

На всю жизнь я сохранил по отношению к К. Симонову (тогда двадцатитрехлетнему) признательное чувство.

1935—1978

ВААН ТЕРЯН

1. Поэт, о котором Исаакян сказал: «Теперь — твой век». Возглавивший армянскую лирику, прошедший сложный возвышенный путь. Поэзией был проникнут каждый миг его жизни. Тончайший мастер стиха.

2. Во всем, что он делал, видна та поэтическая личность, которая определяет лицо поэта. Свой взгляд на мир, совокупность того, что дает право стать «властителем дум» своего поколения. Ученик Марра.

3. Он связывал расцвет армянской литературы с расцветом русской. «Свежие ростки этой литературы уже существуют, а их полный расцвет придет в то время, когда молодая Россия выпрямит свои орлиные крылья, когда живые краски страны, как вышедшие из берегов весенние воды, вольно и широко разольются — могучие и радостные».

4. Годы работы в Наркомате по делам национальностей, Брест-Литовск, перевод «Государства и революции».

Поездка на Северный Кавказ, поездка в Туркестан и смерть в Оренбурге — какой материал для поэмы, для романа!

5. «Умереть в такое время — это смерть вдвойне».

(Тезисы лекции,
прочитанной в Ереванском университете, 1937).

СТРАНА НАИРИ

Марк Твен предпослал своей знаменитой книге «Приключения Гекельберри Финна» эпиграф, в котором предупреждал, что тот, кто узнает себя в героях этой книги или примет на свой счет описанные в ней деяния, будет расстрелян на месте или, по меньшей мере, выслан за пределы САСШ. Это шутливое предупреждение было вызвано тем, что «Приключения Тома Сойера», вышедшие двумя-тремя годами раньше, были приняты как личное оскорбление теми, кто узнал себя в героях этой книги, и Марк Твен получил десятки писем, в которых оскорбленные джентльмены упрекали его за низведение высокого литературного искусства до пасквиля или памфлета.

Я не знаю, получает ли подобные письма Егише Чаренц, но легко представить, что ироническое предисловие ко второму изданию его книги, в котором он благодарит читателей за указания и поправки, относящиеся к биографии его героев, вызвано именно этим незаконным вмешательством жизни в литературу.

Но точно ли незаконно это вмешательство? Не является ли «Страна Наири» одним из тех литературных явлений, при рассмотрении которых нет возможности провести границу между реальностью и искусством? Не является ли эта черта, столь характерная для подлинного искусства, тем признаком бесспорного социального значения этой книги, который объясняет, почему появление ее стало такой знаменательной датой для армянской литературы?

Именно эти вопросы прежде всего приходят в голову при чтении книги Чаренца.

Несколько дней назад мне пришлось присутствовать при разговоре некоторых писателей о «Стране Наири». Оценки расходились, но одно обстоятельство признавалось всеми единодушно: влияние на Чаренца Гоголя. Об этом же пишет в предисловии Мариэтта Шагинян. «Что сделал Чаренц своим романом «Страна Наири»? — пишет

она.— Роман жестокий, вполне сатирический (сатира еще сильнее подчеркивается мнимым пафосом речи): армяне в нем оборачиваются незабываемо карикатурными типами, своего рода Собакевичами, Маниловыми и Чичиковыми бывшей Карской области».

Разумеется, указание на это сходство далеко не случайно. Карс Чаренца чем-то напоминает описанный Гоголем «мертвый город». Но черты различия интереснее и важнее в этом сопоставлении, чем признаки сходства. Классические герои Гоголя неподвижны в той гениальной выразительности, которая придана им при первом же их появлении. Образ каждого из них не изменяется с первой до последней страницы. «Мертвый город» мертв с начала и до конца, и это только подчеркивается той суматохой, которую вносит в него приезд Чичикова и дело о мертвых душах. Ничего похожего нет в книге Чаренца. Влияние на него Гоголя сказалось в других чертах, поверхностных и случайных. Социальный смысл «Страны Наири» не столько в попытке создания законченных «национально-бытовых фигур», до сих пор известных всякому читателю-армянину в быту и неизвестных в литературе, сколько в столкновении этих типичных образов с историческими событиями, сметающими с лица земли и «мертвый город» и его обитателей. Вот почему в книге Чаренца, написанной с тем кажущимся спокойствием летописца, которое позволяет ему с равной легкостью говорить о ничтожных и об очень важных вещах, так много места уделено приходу войны и революции в «Страну Наири». Именно здесь следует искать узловой пункт этой сложной многопланной книги. Социальная обреченность ее героев, в первой части искусно затушеванная, здесь вскрывается с полной отчетливостью. Тонкая и даже едва ли понятная русскому читателю ирония этой первой части, рисующей патриархально-неподвижный Карс довоенного времени, здесь достигает наибольшей зрелости и глубины. Эта ирония получает, наконец, в страницах, посвященных вторжению в «Страну Наири» событий мировой истории, свое прямое назначение: становится ясно, что она должна снять с дашнакской идеи о «Стране Наири» романтический покров и представить ее в реальном виде.

Нет никаких сомнений в том, что эта задача вполне удалась Чаренцу. Трудно представить себе более жестокое разоблачение подлинного социального смысла своих героев, чем то, которое сделал он в «Стране Наири». Мазут-

Амо, вождь местных дашнаков, Databaseродян, учитель приходской школы, и врач Сергей Каспарыч написаны с хладнокровной беспощадностью подлинного сатирика. Талант Чаренца сказался именно в том, что ироническая позиция автора сначала кажется весьма добродушной, но, уже окончив книгу и перелистывая ее снова, находишь очень тонко отделанные переходы, ведущие читателя от этого добродушия к истинной оценке людей и к истинному политическому смыслу их отношений.

Естественно было бы ожидать, что при том жанре, который избрал в своей книге Чаренц, позиция автора-летописца заслонит от читателя реальные очертания героев. Но именно потому, что Чаренц опирался не столько на индивидуальные, сколько на типовые черты, получилось, что ни один из героев его книги ничего не утратил. Образы их медленно входят в сознание, но запоминаются надолго.

Итак, роман Чаренца реален. Но он не только реален и не только роман. «Страна Наири» при всей своей иронии — книга лирическая, и это следует отметить как одно из безусловных ее достоинств. Самая тема ее — воображаемая, пока еще фантастическая страна — дана одновременно в двух преломлениях. И если одно из них, «Страна Наири» дашнака Мазута-Амо, дано в тонах беспощадной иронии, другое дано Чаренцем с той глубокой лиричностью, которая напоминает читателю, что книга написана талантливым армянским поэтом.

В незаметных переходах от одной к другой трактовке этой темы сказалось с особенной ясностью дарование Чаренца. Очень постепенно, с неторопливостью летописца он открывает перед читателем подлинный смысл дашнакской «болезни сердца». И лишь в послесловии, замыкающем книгу и перекликающемся с первыми ее страницами, даны окончательные итоги: «Пусть мне простят врачи, если они найдут, что нельзя удалить бред из людских голов, бред и болезнь сердца с помощью клещей и ланцетов. Мы не врачи, читатель, и, к сожалению, нет в живых не раз упоминавшегося в нашем романе «дохтура Аршака», чтобы обратиться к нему за советом. Но каково бы ни было мнение «дохтура Аршака», оно для нас ясно: с давних пор история, этот более гениальный врач, чем «дохтур Аршак», в практике применяет указанное выше средство, и, как нам кажется, ее опыты не прошли даром. Правда, крови поте-

ряно много, однако оставшиеся в живых, свободные от мозгового бреда и сердечной болезни, сегодня приступили к строительству своей страны».

Книга Чаренца принадлежит к числу тех произведений, значение которых выходит за пределы интересов армянской литературы. Ее следует рассматривать как произведение советского писателя, к какой бы национальности он ни принадлежал. В нашей литературе ей по праву принадлежит видное место.

1934

ЛЮДИ И ОТНОШЕНИЯ

А. Ф. ИОФФЕ

1

Квартира — при ленинградском Политехническом институте — была двухэтажная. Просторная столовая внизу, кабинет — наверху, и мне запомнилось, как Абрам Федорович легко взбежал по лестнице на крепких, кривоватых ногах и так же легко, прыгая через две ступеньки, вернулся.

Бегал он в свой кабинет за рисунками какого-то художника-англичанина, поразившего его своей способностью мгновенно дорисовывать, «довоображать» любую линию, которую его собеседник одним взмахом рисовал на листе бумаги.

Вернувшись, он предложил изобразить на бумаге любую из простейших геометрических фигур. Я нарисовал острый угол, и он, слегка сощурившись, мгновенно превратил этот угол в край бильярда с сеткой лузы и шар, стремительно летящий к лузе. Этот рисунок — и многие другие — был иллюстрацией к вопросу о «поводах», подчас случайных и тем не менее подсказывающих научные открытия.

В большой, неуютной столовой было холодно, и после ужина мы вернулись в кабинет, где был включен электрический экран — новость в те далекие годы. А. И. Шальников (который тогда был худеньким, черненьким мальчиком) принялся возиться с этим экраном, который работал,

по его мнению, не на полную мощность, и Иоффе сказал ему с досадой:

— Шура, перестаньте, вы его совсем испортите.

Но Шура не перестал, и действительно через полчаса в согревшемся кабинете завязался живой разговор. Из физиков в нем приняли участие С. Семенов, П. Кобеко, Я. Дорфман, А. Шальников и, разумеется, Иоффе. Из писателей были М. Слонимский и Е. Шварц, украсивший вечер остротами, по которым можно было заключить, что его не очень интересует намерение перебросить мост между литературой и наукой — на диспуте, по поводу которого мы собрались, предстояло обсудить именно эту тему. Да и меня интересовали не теории, а люди.

От неожиданностей, подсказанных воображением, перекинулись к укреплению случайных результатов в истории науки. Иоффе как будто держал в руках волшебное сито — мелочи, не идущие к делу, необоснованные утверждения, шелуха разговора как будто просеивались сквозь это сито и уходили в безвестность; оставалось то, что составляло сущность вопроса. Иногда он шутливо встряхивал это сито, и тогда почему-то возникало представление о том, что ученики — это более чем существенная часть его жизни.

2

В книге А. Ф. Иоффе «Встречи с физиками» нет и полутораста страниц. Она битком набита необычайными фактами, изложенными с краткостью алгебраических формул. Скромность заставила автора вычеркнуть из своих воспоминаний почти все явления его душевного мира, лишенные счастливой возможности (или случайности) находиться в прямой связи с историей физики. Пунктирный рисунок каждого из его друзей и знакомых определяется чаще всего, как это ни странно, двумя чертами — любовью к музыке и отношением к СССР. Исключение составляют лишь Альберт Эйнштейн и Рентген, который был учителем Иоффе.

Двенадцатилетний ученик реального училища в Ромнах, Полтавской губернии, на уроке физики усомнился в объяснении света как волн, распространяющихся в мировом эфире. По-видимому, это был первый человек, предположивший, что эфир (который в знаменитой физике Хвольсона был даже взвешен) попросту не существует.

Десятки лет понадобились, чтобы подтвердить эту догадку. Так некогда Лавуазье безжалостно расправился с флогистоном, который в течение столетия считался «сущностью» огня.

До физики Иоффе добирался с трудом. Первые опыты производились в студенческой комнате с помощью куска мускуса, пластинки каменной соли и коробки от какао. Отменив (пока еще умозрительно) эфир, он решил объяснить природу запаха, что привело его к биологии или, точнее, к микробиологии — выбор был сделан только потому, что при Технологическом институте была небольшая лаборатория, изучавшая производство пива.

Полезно привести из этой книги несколько строк,— с моей точки зрения, они глубоко характерны для Иоффе. «На завершение работ никогда не хватало времени: каждый раз 12 января (Татьянин день в Московском университете) и 8 февраля в Петербургском университете начинались сходки, уличные демонстрации, забастовки, а затем исключение, иногда арест и высылка под надзор полиции. В сентябре исключенные обычно принимались обратно, но к этому времени культуры микробов покрывались плесенью. Приходилось снова получать чистые культуры, вновь ставить опыты, а к январю — февралю снова оставлять их, не доводя работу до конца. Мои попытки заняться биологией, как и физикой, ни к чему не привели».

Это уже больше чем скромность. Кому еще пришло бы в голову, рассказывая о студенческом революционном движении, показать свое участие в нем сквозь призму научной работы?

На студенческой практике, когда Иоффе еще не было и двадцати лет, он по заданию Путиловского завода собрал в Харьковской губернии двухпролетный мост. Расчет оказался неточным, но ошибку можно было исправить, положив чугунную болванку на среднем быке, где соединялись оба пролета. Студент обратился к начальнику дороги и получил отказ на том основании, что «тогда на дистанции все возможности ремонта будут исчерпаны, и жить придется на одно жалованье».

Очевидно, ремонт, суливший взятки, давал возможность увеличить жалованье вдвое или втрое. «Это был хороший жизненный урок»,— замечает Иоффе.

Но пришло время, когда он наконец добрался до физики. С деньгами, которых должно было хватить на полгода, он поехал к Конраду Рентгену, великому ученому,

само имя которого во всем мире стало нарицательным словом.

Так началась биография А. Ф. Иоффе. Она полна острым ощущением новизны в истории быстро развивающейся науки. Она поражает даром предсказания.

3

Условленный диспут состоялся 11 февраля 1934 года, и стенограмма сохранилась в моем архиве. Приведу только выступление А. Ф. Иоффе. Отвечая на вопрос Ю. Н. Тынянова — какие литературные произведения интересуют ученых,— Иоффе сказал, что его ответ покажется, может быть, парадоксальным.

«Я думаю, что нам интересны такие произведения, в которых мы чувствуем постановку задач, где мы можем предугадать решения, где в развивающейся проблеме мы можем принять активное участие. Крайний пример: многие из нас с удовольствием читают детективные романы. Почему? Проявляется профессиональная черта — способность разбираться в сложной обстановке, угадать решение, прежде чем оно станет известно. В самом деле — наша работа не идет логическим путем. В итоге повторяющихся сведений создается догадка, иногда ложная. Эту догадку, если она подтверждается, мы излагаем как логический результат, в то время как она к логике подчас не имеет ни малейшего отношения. Мы пишем статьи, в которых бросаем обратный свет на историю открытия. Получается, что с самого начала мы были такие умные,— ложная позиция, затушевывающая неожиданность, озарение, внезапность.

Беседы о научном материале имеют некоторую давность. Одна из них недавно состоялась у меня. К сожалению, сегодня я не вижу среди нас Н. Н. Семенова. Среди предложений, которые были сделаны в тот вечер, ему принадлежит одно из самых интересных. «Слушая вас,— сказал он,— я набросал в уме план романа об электричестве. Сюжет его — время. Жанр — свободный монтаж. Герои — люди с опасной склонностью к научным изысканиям,— галерея характеров, которые должны свести с ума читателя, потому что они действительно дьявольски интересны, вспомним хотя бы Дэви». Николай Николаевич подошел, таким образом, к тем резким переломам во взглядах и чувствах, когда активная борьба за истину кончилась траги-

чески,— подобными примерами полна история науки. Возьмем хотя бы противопоставление Аристотеля — Галилею. За Аристотелем стояла религия, Галилей начинал новую науку. Кстати сказать, для меня диалоги Галилея всегда были увлекательнейшим чтением. Такие моменты, когда пересматривались все взгляды, можно назвать и в истории физики. Скажем прямо, именно сейчас мы находимся в таком периоде развития, когда приходится покончить с так называемым здравым смыслом как конденсированным результатом опыта прошлого, потому что он вошел в конфликт с совершенно новыми представлениями. Тут я подхожу к самому главному, к тому, что в равной мере пронизывает и литературу и науку. Нет сомнений в том, что на развитии науки сказывается воздействие социальной среды, причем не только той, в которой воспитывался ученый, но и производственных отношений, созданных эпохой. Я не знаю ни одного произведения — научного, литературного, философского,— в котором эта мысль была бы разработана в конкретной обстановке. Вероятно, именно вы, писатели, могли бы показать человека науки в данной исторической социально-производственной среде. Это глубокая и благодарная задача. Конечно, Аристотель, Галилей, Леонардо да Винчи — важные темы. Но для нас интереснее настоящее и будущее советской науки.

Еще один принципиальный вопрос — научно-фантастический роман, основанный на реальных возможностях, которые, кажется, только и ждут, чтобы им позволили занять свое место в жизни. Наш докладчик говорил о холоде как источнике энергии, о том, как воспользоваться климатом Крайнего Севера для улучшения условий существования. Я раздумывал как-то о том, как понизить расход тепла не только в технике, но и в обыденной жизни, и пришел к представлению о домах, где далеко не каждая комната имеет внешнюю поверхность — стены и окна, а является частью квартиры-комплекса, для которой задача отопления решается энергией солнца. Правда, при этом встает задача освещения, возвращающая нас к романам, где действие происходит в стеклянных городах и люди связаны необходимостью непосредственного общения. Меня не смущает аналогия. Солнце дает нам возможность развернуть едва затронутое представление о будущем характере нашего существования. Разумеется, это только одна из множества возможностей. Электрификация в состоянии осуществить полное изменение всех элементов жизни и бы-

та — то, что сейчас кажется нам невероятным, станет такой же обыкновенной подробностью быта, как примус или мотоциклет. Кто знает, какая форма здания будет отвечать нашим потребностям, основанным на принципиально иной технической основе,— может быть, маленькие коттеджи, окруженные садами?..»

Мы встречались с Абрамом Федоровичем и после диспута, и, хотя это не были встречи один на один, без свидетелей, когда впечатления особенно остры, он запомнился мне, как запоминаются редкие явления природы или искусства. Все было крупно в нем — голова, руки, ноги. С высоты своего роста он слегка сутулился, прислушиваясь с терпеливым вниманием к тому, что говорил ему маленький собеседник или ребенок. Особенная атмосфера сама собой возникала вокруг него — эмоциональная, интеллектуальная и неизменно вещественная. Как порохом, она была заряжена интересом. Он интересовался не только физикой — живописью, музыкой, литературой. На нитку практического воображения поиски нового были нанизаны, как бусы. Физическое и душевное сливались в нем неразрывно. Все существо его, как мне показалось, было проникнуто непоколебимостью покоя...

1937—1978

ЛЕОНИД ДОБЫЧИН

«Мерзавец поклонился. В руках у него был сверток с конфетами Би-Ба-Бо. Все кругом радостно закричали:

— А, мерзавец, мерзавец!

Папа вынул запонки из манжет. Одна запонка изображала Золя, другая Дрейфуса. У Дрейфуса были усы. Папа сказал задумчиво:

— Исправник, наверное, умер.

Он съел конфету Би-Ба-Бо. Мадам Лунд сказала:

— Рыба у бр. Клуге — тово-с».

Эта коротенькая пародия заслуживает пространного объяснения. Она характерна и для Тынянова (ее автора), и для Добычина. Для первого — потому что выразительно передает его манеру отзываться на новое явление в литературе эпиграммой, карикатурой, шуткой. А для второго — потому что определяет черты очередной новинки: стиль

Л. Добычина в начале тридцатых годов был предметом оживленных споров.

Пародия — полстраницы, исписанные крупным, косо летящим почерком Юрия Николаевича, нашлась в моей «тетради планов» — я обдумывал в ту пору роман «Исполнение желаний». Видимо, Тынянов приехал, застал меня за этим занятием, и мы разговорились о Добычине — только что появилась его книга «Портрет». Пародия, без сомнения, была написана с маху, как наглядный пример отношения к прозе Добычина. Отношение было серьезное, заинтересованное — иначе оно обошлось бы без примеров.

В моей книге «Собеседник» (1973) Л. И. Добычину посвящена одна главка. В ней скупо рассказывается о том, что и как он писал, и еще более скупо о том, как он жил.

Это был талантливый оригинальный писатель, от которого остались только три маленькие книги — «Встречи с Лиз», «Портрет» и «Город Эн» (две первые в значительной мере повторяют друг друга). Вот что я писал о нем в «Собеседнике»: «Крошечные, по две-три страницы, рассказы написаны почти без придаточных предложений и представляют собой как бы бесстрастный перечень незначительных происшествий. Однако они читаются с напряжением, и это не напряжение скуки. Это — поиски тех внутренних, подчас еле заметных психологических сдвигов, ради которых автор взялся за перо. Иногда это — обманутая надежда («Дориан Грей»), иногда — ненависть к мещанскому равнодушию («Встречи с Лиз»). Но чаще всего — просто промелькнувшее и исчезнувшее душевное движение: привязанность, сочувствие, доброта».

Добычин писал о том, что в обыденной жизни проходит незамеченным, о мимолетном, необязательном, встречающемся на каждом шагу. Его крошечные рассказы представляют собой образец бережливости по отношению к каждому слову. Пересказать их невозможно.

В «Собеседнике» я привел один из них целиком. Здесь, чтобы не повторяться, приведу другой. Он называется «Пожалуйста».

«Ветеринар взял два рубля. Лекарство стоило семь гривен. Пользы не было.— Сходите к бабке,— научили женщины,— она поможет.— Селезнева заперла калитку и в платке, засунув руки в обшлага, согнувшись, низенькая, в

длинной юбке, в валенках, отправилась. Предчувствовалась оттепель. Деревья были черны. Огородные плетни делили склоны горок на кривые четырехугольники.

Дымили трубы фабрик. Новые дома стояли — с круглыми углами. Инженеры с острыми бородками и в шапках со значками, гордые, прогуливались. Селезнева сторонилась и, остановясь, смотрела на них: ей платили сорок рублей в месяц, им — рассказывали, что шестьсот. Репейники торчали из-под снега. Серые заборы нависали.— Тетка, эй,— кричали мальчуганы и катились на салазках под ноги. Дворы внизу, с тропинками и яблонями, и луга и лес вдали видны были. У бабкиных ворот валялись головешки. Селезнева позвонила. Бабка, с темными кудряшками на лбу, пришитыми к платочку, и в шинели, отворила ей.

— Смотрите на ту сосенку,— сказала бабка,— и не думайте.— Сосна синелась, высунувшись над полоской леса. Бабка бормотала. Музыка играла на катке.— Вот соль,— толкнула Селезневу бабка:— вы подсыпьте ей... Коза нагнулась над питьем и отвернулась от него. Понурясь, Селезнева вышла.— Вот вы где,— сказала гостья в самодельной шляпе, низенькая. Селезнева поздоровалась с ней.— Он придет смотреть вас,— объявила гостья.— Я — советовала бы. Покойница была франтиха, у него все цело — полон дом вещей.— Подняв с земли фонарь, они пошли, обнявшись, медленно.

Гость прибыл — в котиковой шапке и в коричневом пальто с барашковым воротником.— Я извиняюсь,— говорил он и, блестя глазами, ухмылялся в сивые усы.— Напротив,— отвечала Селезнева. Гостья наслаждалась, глядя.

— Время мчится,— удивлялся гость.— Весна не за горами. Мы уже разучиваем майский гимн.

— Сестры,—

посмотрев на Селезневу, неожиданно запел он, взмахивая ложкой. Гостья подтолкнула Селезневу, просияв.

— наденьте венчальные платья,
путь свой усыпьте гирляндами роз.

— Братья,—

раскачнувшись, присоединилась гостья и мигнула Селезневой, чтобы и она не отставала:

— раскройте друг другу объятья:
пройдены годы страданья и слез.

— Прекрасно,— ликовала гостья.— Чудные, правдивые слова. И вы поете превосходно.— Да, кивала Селезнева. Гость не нравился ей. Песня ей казалась глупой.— До свиданья,— распростились наконец.

Набросив кацавейку, Селезнева выбежала. Мокрым пахло. Музыка неслась издалека. Коза не заблеяла, когда загремел замок. Она, не шевелясь, лежала на соломе.

Рассвело. С крыш капало. Не нужно было вести пить. Умывшись, Селезнева вышла, чтобы все успеть, устроить до конторы. Человек с базара подрядился за полтинник, и, усевшись в дровни, Селезнева прикатила к ним.— Да она жива,— войдя в сарай, сказал он. Селезнева покачала головой. Мальчишки выбежали за санями.— Дохлая коза,— кричали они и скакали. Люди разошлись. Согнувшись, Селезнева подтащила санки с ящиком и стала выгребать пастилку.

— Здравствуйте,— внезапно оказался сзади вчерашний гость. Он ухмылялся, в котиковой шапке из покойницкой муфты, и блестел глазами. Его щеки лоснились.— Ворота у вас настежь,— говорил он,— в школу рановато, дай-ка, думаю.— Поставив грабли, Селезнева показала на пустую загородку. Он вздохнул учтиво.— Плачу и рыдаю,— начал напевать он,— егда вижу смерть.— Потупясь, Селезнева прикасалась пальцами к стене сарая и смотрела на них. Капли падали на рукава. Ворона каркнула.— Ну что же,— оттопырил гость усы:— Не буду вас задерживать. Я вот хочу прислать к вам женщину: поговорить.— Пожалуйста,— сказала Селезнева».

В своем страстном отрицании мещанства Добычин был близок к М. Зощенко, хотя оба писателя пришли бы в ужас от подобного сопоставления. Добычин — сдержанность, подчеркнутый лаконизм, мозаичность, недоговоренность. Зощенко — разговорность, развязность, влечение к целому, интонационная свобода. Но герои Добычина могли бы расположиться в произведениях Зощенко, как в собственном доме.

В пародии Тынянова, состоящей из нескольких строк, верно схвачена самая характерная черта Добычина: он писал без придаточных предложений, ничего не подсказывая и не объясняя. Автор в его прозе не только отсутствовал, но как бы никогда не существовал. Отдаленность одного «кадра» от другого была беспредельной — отсюда

мнимая бессвязность. При всей своей простоте его проза кажется изысканной, трудной для чтения.

...Мы переписывались, и у меня сохранились его короткие, парадоксальные письма. Однажды он прислал мне три свои переписанные от руки миниатюры — это был подарок. «Город Эн» он прислал мне с приклеенной на фронтисписе студенческой фотографией. Он был человек легко ранимый, опасавшийся любых оценок и считавший их — не без оснований — бесполезными, потому что все равно иначе писать не умел и не мог. Инженер-технолог по образованию, он работал в Брянске, но, занявшись литературой, часто и подолгу живал в Ленинграде. Он был прямодушен, благородство его было режущее, непримиримое, саркастическое, неуютное. Он не «вписывался» психологически в литературный круг Ленинграда и был дружен, пожалуй, с одним только Н. К. Чуковским. Душевное богатство его было прочно, болезненно, навечно спрятано под семью печатями иронии, иногда прорывавшейся необычайно метким прозвищем, шуткой, карикатурой. Впрочем, он никого обижать не хотел. Он был зло, безнадежно, безысходно добр.

Почему в литературе тех лет его место — пусть небольшое — считалось особенным, отдельным? Потому что у него не было ни соседей, ни учителей, ни учеников. Он никого не напоминал. Он был сам по себе. Он существовал в литературе— да и не только в литературе,— ничего не требуя, ни на что не рассчитывая, не оглядываясь по сторонам и не боясь оступиться.

1938—1978

Н. В. ПИНЕГИН

Кем только он не был? Чего не видел в жизни? Чего не делал? Юношей он бродил со странствующей труппой по маленьким волжским городам, в студенческие годы служил на Китайской дороге чертежником, в саратовской артели — землемером. Студентом же (Академии художеств) он организовал первую экспедицию на Север, решив пройти давно заброшенным Екатерининским каналом из реки Камы в Вычегду и Северную Двину. Вернувшись, он впервые написал о Севере. На гонорар (100 рублей), полученный за свои очерки, он отправился на Новую Землю. Там в 1910 году он познакомился с Седовым...

Эти путешествия были для Николая Васильевича Пинегина профессиональными «поисками нового материала». У него была душа путешественника. «Географическая карта с детства волновала меня. И в юности и позже просиживал я над картой в течение многих часов. Что за дерзкие фантазии родились при взгляде на карту! Какие смелые маршруты по местностям, которых не видел никто! И даже теперь, о многих местах земли зная гораздо больше, чем можно увидеть на самой подробной географической карте, не меньше прежнего люблю я вникать и разбираться в ее очертаниях — и даже фантазировать» [1].

Это был человек, который понимал, что такое «рождение географической карты». У него было необыкновенное чувство нового, и недаром он отдал свою жизнь изучению и описанию — научному, литературному, живописному — новых, малоизвестных земель.

В молодые годы он был влюблен в Север, как художник, перед которым впервые открылась дикая красота полярной природы. Потом он стал не только художником, но и писателем, деятелем, строителем полярных станций, руководителем экспедиций — и с каждым годом росла и развивалась его любовь.

Проведя четверть века на Севере, он до конца своих дней был тесно, душевно связан со всем, что происходило в Арктике.

Под руководством Седова он на «Св. Фоке» прошел практический курс астрономии и навигации. Он первый понял и оценил Седова как великого путешественника, которого погубило непризнание царской России.

История седовской экспедиции тесно связана с именем Н. В. Пинегина. Полное непризнание, даже клевета преследовали Седова и после смерти, когда его соратники во главе с Визе и Пинегиным привели к Большой Земле «Св. Фоку», под котлами которого уже давно сгорели стены кладовых и кают. Пинегину — никому другому — обязаны мы восстановлением истинной картины этого героического путешествия. Именно он впервые нарисовал правдивый образ Седова, близкий всем — от пионера, который отправляется на Крайний Север по географической карте, до капитана корабля, дрейфующего в тяжелых льдах.

[1] «На севере. За четверть века». Альманах «Год XVIII».

Историк экспедиции Н. Пинегин действовал не только пером, но и кистью. Он привез из путешествия замечательные этюды, награжденные в 1917 году премией им. Куинджи. Не только художник, но и кинооператор — он заснял во время экспедиции несколько тысяч метров пленки, сохранив таким образом драгоценную, исторически точную картину экспедиции. Он был штурманом, метеорологом и, наконец, капитаном— когда путь был уже близок к концу. Он много сделал для нашей литературы, обработав и издав свои дневники.

Его книги полны точных описаний северной природы — описаний, в которых виден глаз художника, чувствующий цвет. Он писал только о том, что видел собственными глазами. Одна из его лучших книг «В ледяных просторах» посвящена экспедиции Седова. «В стране песцов» — экспедиции на Ляховские острова, где в 1927—1930 гг. Пинегин построил полярную геофизическую станцию. «Записки полярника» — воспоминания о четверти века, проведенной на Севере,— в том числе о полетах с Б. Г. Чухновским над Новой Землей. Н. В. Пинегин один из первых применил способ географической разведки с воздуха (в 1924 году).

Однако его книги не были мемуарами историка, бесстрастно записывающего то, что прошло перед его глазами. Вот как рассказывает он «о рождении карты»: «Совсем недавно присутствовал я при рождении удивительной карты. Оно происходило в одном из кабинетов Арктического института. С волнением и интересом следили мы за постепенным появлением маленьких точек на пустой географической сетке. Сетка изображала неизвестную для человечества область к северо-западу от Мыса Челюскина. Вся эта область на картах была отмечена белым пятном... Прошел почти год, прежде чем эти точки начали замыкать правильным овалом какую-то площадь. Но мы не сетовали на товарищей за промежутки молчания. Мы знали, *что значит* определить путь по ледникам, торосам и наледям. За каждым пунктом — страдания от мороза и вьюг, голод и усталость, окоченение пальцев... И вот наступило время, когда закончен был последний маршрут... Точки на карте соединились линиями. Линии отбили границы огромных островов... Северная земля положена на карту. С волнением и гордостью чертили мы карту земли, завоеванную большевиками... Родилась карта. Ее читают и юноши — искатели приключений, и зрелый путешественник, внимательно изучают ее моряк, геолог и эконо-

мист. Ее всегда перед глазами держат правитель и полководец»[1].

Он не принадлежал к числу писателей, рожденных литературой. Его учителя — если они у него были — Даль и Максимов, великие русские писатели-этнографы. К ним он близок по духу, по стилю. Читая его книги, невольно вспоминаешь замечательную мысль Л. Толстого о том, что в искусстве, вдохновленном непосредственной жизнью, знание формы приходит само собой.

Где хранится и сохранился ли его архив? Где последняя, оставшаяся незаконченной книга Н. Пинегина? Это документальный роман-хроника, который начинается с рождения Седова и должен был окончиться его смертью. Главы из второй части закончены — в том числе прекрасная глава «Аукцион», в которой рассказывается, как имущество первой русской экспедиции к Северному полюсу продавалось с аукциона. Имеется полная возможность, соединив все рассказанное Пинегиным о Седове, получить полную, точную, написанную выразительным языком книгу, которая займет свое прочное место в истории русской культуры.

Но, может быть, когда-нибудь будет написан рассказ и о том, как писалась эта книга, как помогали Пинегину пионеры — земляки Седова, как старики старожилы станицы, в которой родился Седов, присылали Пинегину воспоминания и письма. Это будет прекрасный рассказ о народной любви к Седову, о дружбе двух больших людей, которые любили друг друга.

Нансен писал в предисловии к книге Амундсена «Южный полюс»: «Последуем за узкими следами полозьев, за маленькими черными точками — людьми и собаками, прокладывающими как бы рельсовый путь в самое сердце неведомого. Ветер воет и мчится через эти ведущие по снежной пустыне следы. Скоро они исчезнут. Но рельсовый путь науки проложен, мы приобрели новые знания, и подвиг этот будет сиять во веки веков».

Работая над романом «Два капитана», занимаясь материалами экспедиции Седова, я узнал, что Н. В. Пинегин после гибели командира «Св. Фоки» возглавил экипаж — и, как упомянуто выше, привел судно на Большую землю. Я стал разыскивать его, и прошло, должно быть, месяца три-четыре, прежде чем выяснилось, что он живет в одном

---

[1] Альманах «Год XVIII».

доме со мной. Мы встретились, и Пинегин принял живое и деятельное участие в моей работе. Он познакомил меня с работниками Арктического института. Он рассказал мне много нового о Седове, с необычайной отчетливостью нарисовал его облик и объяснил трагедию его жизни — жизни великого исследователя и путешественника, который был не признан и оклеветан.

И до встречи с Пинегиным мне хотелось изобразить Седова в образе капитана Татаринова. Наши разговоры с Николаем Васильевичем подтвердили и упрочили это решение. Пинегин не только горячо одобрил его, но стал моим добровольным консультантом во всем, что касалось «географической» стороны романа. В частности, именно он набросал (в общих чертах) последний рапорт капитана Татаринова — предложил форму и уточнил координаты.

1938—1978

В СОЮЗЕ ПИСАТЕЛЕЙ

БОЛЬШОЙ РАЗГОВОР О СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Дом писателей им. Маяковского. 26. 12. 1938

(По материалам стенографического отчета)

Председатель (В. Каверин).

Сегодняшним диспутом мы открываем широкое обсуждение нашей литературы. Ее теория и история, распространение книги, писательский труд — вот круг вопросов, о которых сегодня будут говорить писатели Москвы и Ленинграда. Нынешней зимой президиум союза предполагает провести целый ряд диспутов на темы, которые я упомянул.

Мы предполагаем в ближайшее время организовать диспут под названием «Путь в литературу», посвященный нашим молодым литераторам. Труден ли этот путь, как вошли в литературу лучшие советские писатели, хороши ли наши литературные консультации, нужны ли они, какую роль должны играть наши редакторы, что такое «отзыв» — вот его основные темы.

Третий диспут посвящен вопросам современной поэзии. Почему стихи издаются тиражом 5000, это много или ма-

ло; почему их плохо читают. Ода или песня? Поэты со своим лицом и поэты на одно лицо, цена строки, завоевание читателя — вопросы, которые с новой силой встают перед поэтом в последнее время, легкое и тяжелое вооружение в современной поэзии, что такое новаторство — здесь в общих чертах намечен круг основных вопросов.

Четвертый диспут посвящен задаче распространения книги и будет называться «Назовите вашу любимую книгу». Мы будем говорить о том, что такое библиотечный коллектор, нужен ли библиотечному работнику хороший литературный вкус: учитывается ли голос читателя в издательском плане, как суммировать этот голос, как сделать, чтобы он влиял на издательский план, о принципах руководства вкусом и т. д.

Все эти вопросы обсуждаются и теперь, но вне союза, вне Дома писателя, и мы очень рассчитываем на то, что сегодняшний диспут откроет путь для обсуждения этих важнейших и интересных вопросов в нашей ленинградской литературной среде.

На этом позвольте мне закончить и предоставить слово Виктору Борисовичу Шкловскому.

Шкловский. Когда собираешься выступать, то хочется, чтобы человек, который начинал до тебя, говорил бы подольше, потому что начинать трудно. *(Смех.)* Но начнем с другого.

Лет 18 тому назад на этом месте сидел Семен Афанасьевич Венгеров, и я его обижал, и мне казалось, что старше Венгерова не может быть человека. А он в свое оправдание говорил, что я на каком-то слове неверно поставил ударение...

И вот проходит время — и нет человека. Мало людей, которые были бы старше тебя в литературе — очень выравниваются в возрасте. И воспоминания начинают занимать много места в жизни. Потом знакомые убывают в историю, и странно рассказывать о Владимире Маяковском, как он приезжал в Ленинград, как он был недоволен стихами — своими, чужими, как в Доме искусств он спорил со сторожем Ефимом об акмеистах и как он умел интересоваться чужим искусством.

У нас, среди прочих литературных завоеваний, есть секции: прозаики — отдельно, поэты — отдельно, критики — отдельно (и даже не собираются). Есть, кажется, другие подразделения. А я помню, что Владимир Маяковский приехал сюда, услышал Николая Тихонова и уехал

отсюда взволнованный, перестраивая в балладу свои стихи. Это искусство — завоевывать и переделываться, эта радость поэта, когда появился Сельвинский и когда Маяковский рассказывал на вечерах — всем, всем — о том, что появился новый поэт Сельвинский,— это умение заинтересовываться чужими вещами и умение в морду сказать человеку, что он написал плохо, и уменье переделывать вещь,— вот это у нас, к сожалению, прошло. Как когда-то говорил Прудон, когда он боролся с авторским правом *(смех)*, появились «литературные майораты». Тогда ему веско ответил Маркс, что это не так. И вот про майораты. Много лет тому назад, когда еще фэксы играли в мячики, на постановке «Женитьбы» Гоголя, в этот лицейский период советской кинематографии, пришли в советскую кинематографию писатели, и мы ничего не знали, и мы пришли не со сценариями.

Если бы меня спросили: «Виктор Шкловский, что лучше всего поставлено из твоего в кино?» — я бы сказал, что лучше всего поставлены разговоры.

Мы очень много разговаривали. Я не знаю — вероятно, из-за возраста не прошел Сабинский. Но Сабинский встретил как-то Юрия Николаевича Тынянова и сказал: «Знаете, вы научились мало разговаривать. Когда вы пришли, вы все оспаривали. Я у вас учился». Сабинский не всему научился.

Вот это умение заинтересоваться, переделаться, вмешаться в жизнь — это нужно в искусстве.

Итак, об искусстве. Не будем прибедняться, в литературе, конечно, сделано много. ...Когда-то и Достоевский писал в своем дневнике, что каждый год он читает одну и ту же статью о падении русской литературы, а в это время жили Тургенев, Толстой и было несколько других способных людей (он не называет себя). Так пишут всегда. У нас впечатление, что литература становится хуже!

Это, конечно, легче сказать, что «литература не удается», чем сказать, что «литература удается», и сказать — кто удался...

Но что же произошло? На Литейной улице, которая тогда еще не была проспектом Володарского, собрались человек 15—20 на вечер (вход был свободный) в Театр миниатюр — разговаривали Маяковский с Блоком. Блок очень тихо говорил, как будто читая что-то написанное Маяковскому, что «мы были очень талантливые, но не были гениями».

...Этой требовательности великого искусства, которое хочет и может учить,— у нас я не вижу. Но не скажу, что его нет,— оно есть, например, у Зощенко, который хочет очень непосредственно вмешиваться в жизнь человека, живущего сейчас.

Итак — это было совсем недавно, и недавно был прочтен Маяковский, и для того, чтобы Маяковского прочли, ему надо было ехать и объяснять с голоса — как надо читать его стихи.

...А у нас (у меня такое впечатление) не такая большая требовательность друг к другу.

Я — человек полукинематографический, и я думаю, что мы, писатели, неверно относимся к кино, то есть мы не понимаем или не хотим понимать то, что (как говорят зоологи,— нет, ботаники,— про степь) «нужны животные для намеренного утаптывания», что искусство требует встряхивания. Мы не понимаем, что в предыдущий период советское кино определило мировую литературу, что то, что мы видим в американской литературе, в частности Дос-Пассос, в очень сильной степени объясняется немым советским кино. Это взаимоотношение мы как-то неясно понимаем.

...Я недавно видел «Александра Невского». Вы сами понимаете, какая там разница между мастерством кинематографическим и мастерством литературным и насколько там невнимательно поставлены слова, насколько там и не вспоминается, что уже было в России «Слово о полку Игореве». Но для того, чтобы выиграть сражение в искусстве, человек оставляет слова и дерется на льду в союзе с одним Прокофьевым — да еще с одним стуком мечей.

Слово, которое драгоценно в искусстве, вытесняется, вымерзает, потому что оно сделано с недостаточным сердцем.

А между тем Павленко — талантливый человек...

И тем не менее я считаю вещь удачной, потому что она легла в историю правильно, потому что Эйзенштейн решил там свою старую мысль о справедливости.

...Роман, который мы так уважаем сейчас, роман, который мы пишем для себя, роман этот еще сравнительно недавно не уважался в высокой литературе. Если вы прочтете Сумарокова, то он — и очень остроумно — говорит, что есть только один хороший роман — «Дон Кихот» — и этот роман хорош потому, что это только пародия на роман.

Но романисты, теория романа — совсем молода. И когда Леонов говорил, что ленты рассыпаются, двадцатилетние ленты почти нельзя смотреть,— то это от молодости искусства.

И романная литература также как-то увяла довольно скоро...

Теперь перейдем к тому, чему мы хотели научиться в современной литературе.

Старые литераторы были не очень довольны тем, как они писали. Теккерей говорил, что когда ему приходится рассказывать в романе о том, как потеряно завещание, или прятать человека, чтобы он подслушивал, то он сидит совершенно красный и хотел бы, чтобы эти куски писал за него лакей после того, как он почистит ботинки.

...Мы можем говорить про Бальзака. Бальзак, конечно, расширил то, что описывается в романе, но полного охвата жизни и такого реализма, который мог бы передать жизнь, передавать работу,— мне кажется, что такого реализма не существовало, и такой реализм создается сейчас.

...Но поговорим о современной литературе.

Что же у нас останется, если я буду говорить о том, что не останется?

Существует литература, и существует беллетристика. Существовали такие писатели, как Коцебу... они были знамениты, они ушли в историю... Они не создают изобретений, они не изобретатели, а приобретатели.

И вот молодость не всегда бывает запальчива.

Я раньше не читал книжки Германа «Наши знакомые». Я положил ее у себя в номере. Ко мне пришла молодая девушка... Она... сидела и читала, не обращая на меня внимания.

Я не ревновал ее к книге — это была моя племянница. *(Смех.)* Я не ревную людей к Герману — и потом я сам взял эту книгу. Я «скажу — неложно — тебя без скуки слушать можно», и, если бы эта книга имела не три части, а две,— ее можно было бы читать даже в холодном помещении. *(Смех.)*

Но что происходит? Пока эта женщина — эта Антонина, покамест она беспомощна, пока она двигается, не соприкасаясь с новой жизнью (я вовсе не требую, чтобы она немедленно пошла на фабрику), пока ее окружают два прохвоста — все хорошо, методология изображения прохвостов освоена *(смех)*, так же как у нас освоена методология изображения человеческой смерти.

Положительный герой у нас недавно везде умирал — у Леонова умирал, у Афиногенова и еще у кого-то!..

Но Антонина не может (прохвосты перехватывают ее) найти соприкосновение с жизнью, потому что как она будет двигаться там — неизвестно. В жизни эта женщина проходит так же, как у Бодлера кошка переходит из этажа в этаж по специально проложенной трубе в стенах — и не плохо проходит! Интересно читать и жалобно!

...Есть попытки даже Пала Палыча сделать человеком, он зарабатывает деньги, потом деньги ушли, он наслаждается хорошей погодой, и не сразу видно, какой он плохой.

...Помните, у великолепного писателя, у Зощенко, были рыбы, или есть в Японии рыбы, которые ловят рыб, но у них кольцо на шее, и они не могут проглотить и приносят рыбаку, чтобы он их покормил. Так вот у писателя, который не разорвет своего сердца, если не разорвется у него кольцо на шее, он не проглотит и рыба пойдет не так...

И вот у Олеши, который работает изменением масштабов вещи, у которого хорошо катится слеза, который написал большой роман о том, как он не может писать романа *(смех)*, Олеша, талантливый человек, когда ему надо дойти до сегодняшнего дня, рассказывает о том, как два человека едят сосиски и говорят о «Четвертаке» — очень дешевой столовке.

И вот Герман (совершенно не заимствуя),— у него Антонина попадает в движение жен командиров, а так как она героиня, к ней все относятся хорошо. Герман пишет о каком-то обществе «Покровительства старых героинь романа». *(Смех.)* Антонину зовут в приживалки Никодимовны, ей должны все давать деньги в долг, так как она не может существовать, как женщина из романа Теккерея...

И наконец начинается движение «жен командиров», и она строит этот «Четвертак», и начинается скучная часть романа.

...Вылезают люди и начинают разговаривать. Вылезает Женя, которая ничем не похожа на романную героиню. И одновременно гибнут: за героем герой. Одного мужа задавили, пропадает другой. Что с ними делать?

Товарищи, так же нельзя! Это можно писать, это можно читать, но этому нельзя радоваться.

Я не знаю, что Юрий Герман еще написал. Ему, говорят, 28 лет. Так нельзя 28 лет потратить на беллетристи-

ку. На 28 лет нужно вдохновением запасаться, чтобы его как-то потом размотать.

Эти ранние умения, эти будто бы сделанные «романы»,— это неверно.

...Есть Катаев. Хорошо пишет Катаев, все удивляются. Талантливый человек. Растратчики у него выходят превосходно. *(Смех.)* Утащить кассу и убежать — вот тогда события начинаются. *(Смех.)*

Ведь я не обвиняю его или себя, что он хочет утащить кассу. Я к тому, что утащить кассу легче, чем дать понять то, что называется социалистическим реализмом и что есть в «Александре Невском».

Когда Катаев добрался до другой темы — до «Белеет парус одинокий», он написал лучше, но сюжет не получается, причем это *как* — эти его сравнения распределяются всем без исключения. Когда он говорит про своего отца — он написал хорошо, он не отмежевывается от отца. Он разоблачает, и это — хорошо!

Когда он пишет про братьев, про Гаврика — он делает необыкновенную вещь — три детских характера, и все разные. Но рыбак — он увидел крылышки бабочки «лимонно-кремовые». Разве так увидит рыбак? Не его мышление! И было скучно, так как дело не идет, оно начинает двигаться только на цитате «Белеет парус». Писатель читает стихи и рисует, потому что внутреннего построения предмета, формы построения предмета — нет. Роман везет припряженная лошадь, как автомобиль, с которым случилась авария.

...Тут у Катаева был несколько «профсоюзный» уклон. Я это продолжу. Я думаю, что надо авторское право расширить и на труд уборщицы, потому что труд все больше и больше становится изобретательским трудом, он становится подписным трудом. Люди изменили отношение к труду. Разница между физическим и умственным трудом сглаживается в пользу перехода на умственный изобретательский труд.

А литературный труд движется не так, как хотелось бы. Он движется в сторону приобретательства. У меня — когда я был «моложе и лучше»,— у меня было несколько постоянных оппонентов. Был Зощенко, который обижался и написал замечательную пародию на меня, Всеволод Иванов, был Федин, который обижался медленно, но надолго *(смех)*, потом был Вениамин Каверин, который оби-

жался потому, что он был молод. У него было десять лет, которые всегда пригодятся!

Я взял роман «Исполнение желаний».

В этом романе есть вещь, новая для нас — что в ней люди занимаются работой, той самой работой, про которую Теккерей говорил, что нельзя в романе изображать литературную работу.

Роман наступательный, он хочет занять новое место. Но в нем в один роман вставлены два романа.

Обычно история, если даже не добиться до корня, занимательная вещь...

Теперь роман. Для чего нам нужен сюжет? Сюжет нужен для того, чтобы показать в романе изменение в жизни отношений, вскрыть вещи. Мы перепахиваем, переворачиваем вещи. Отчего мы любим неожиданные сюжеты? Не потому, что мы штукари, а потому, что такой сюжет вскрывает необычайные стороны в характере, он помогает переоценивать вещи.

И вот дело П. Морозова — он пытается расшифровать десятую главу «Онегина» — передано, как в самом романе написано, молодому ученому, первокурснику Трубачевскому. Трубачевский сделал это так: он попал к опытному профессору, тот его усадил за работу; он сидел, сидел, старался, а профессор догадался, что речь идет о декабристах.

Какая разница, вульгарно выражаясь, между «Исполнением желаний» и «Евгением Онегиным»? Если «Онегин» рассыплется, то его можно будет восстановить, можно будет догадаться, как этот роман построен. Правда, вообще со стихами легче. А если рассыпать обычный современный роман, то его очень трудно собрать. Его взаимоотношения случайны.

Трубачевский выведен интересно, но дальше зачинается в романе отыгрыш. Прежде всего, тот конфликт, который положен в основу романа,— конфликт, который объясняется тем, что будто бы Трубачевский не так занимается наукой, как надо,— совершенно не связан с его делом. А он занимается плохо потому, что в романе какой-то старый шпион (старый потому, что он не из самотечного сценария) вместе с сыном профессора крадет рукопись.

А если бы не воровали? Тогда он прочитал бы ее и все было бы в порядке. Как говорится — нехорошо, задача имеет постороннее решение.

...Вениамин Каверин свою молодость не потратил даром и писал и, думаю, пишет чрезвычайно ядовитые вещи.

Но здесь такое благополучие, такое литературное мастерство, такой желатин литературный, которого может хватить на необыкновенное количество жидкости, не изменяя самой жидкости, и это-то меня и пугает!

Ну, вот так! И потом ученый Бауэр... перед смертью, когда в аудитории гаснет свет, говорит о материализме, причем это явно вставлено. Это не так делается! Не так делается! В жизни это интереснее! Ведь мы должны быть Гомерами, мы — наследники Пушкина!

Мы должны ненавидеть друг друга, если мы смотрим на себя с высоты наших предков!

...Разговор при свечах — это придуманная вставка, а свечи —это орнамент, который описывает эту вещь...

Потом — герой. Очень хорошо начинает: пропавшая пушкинская рукопись, старик, который находит рукопись, вражда двух профессоров, а сын — пригодился, а этот пришел... поплакал на могиле. Но не в масштабе сделано.

Каверин не стоит рядом с Германом, потому что Каверин переделывается каждый раз, и это работа «с риском», это работа, которую «не сметь не уметь».

...Теперь поговорим об историческом романе. Серьезное дело. Ну, когда человека ударят — а я сам ударить умею,— то это еще ничего, но когда у человека остается заноза, он хочет ее вытащить,— это больно. Меня ударил Малахов в «Правде», ударил так, как покойника Островского, которого упрекали, что он у Костомарова взял Минина и Пожарского.

Рецензент ведь не знает, что Минин и Пожарский существовали до Костомарова. Вообще то, что рецензенты читают книжки — это вещь хорошая, но что они читают две книжки, а не читают третьей — это плохо. Плохо, если рецензент видит две книжки рядом — и не знает, что существует еще и третья.

Итак, написал я повесть «Русские в XVII веке». Название дала редакция. Если вы спросите, какое мое мнение об этой книжке, то она хуже, чем «Пушкин» Тынянова, потому что «Пушкин» —замечательная книжка. Она замечательная тем, что Пушкин пишет стихи и родился, чтобы писать стихи.

Как-то Маяковский был возмущен, читая Вересаева. Как дан Пушкин? Он присел — написал стихи. Мы знакомых Пушкина по Вересаеву знаем, а не Пушкина. Мы

Пушкина знаем без литературы о нем. «Пушкин в жизни» — это Пушкин, от которого отняли перо и чернила, как бывало иногда в тюрьмах.

...И Юрий Николаевич сумел... сделать свой роман настоящим романом, в котором вещи приобретают свою ценность. Ведь у нас литературовед ушел в цитату, ушел в примечание.

А вот этот роман и вторая часть романа, которой я не могу рассказывать, хотя ее мне показывали,— это для меня сегодня идеал советского исторического романа.

...Про литературные консультации. Они учат литературе, а это неверно. Каждому человеку нужно собственную литературу делать, а они приучают к преждевременному умению. Вот Маяковский сумел же «не научиться» писать стихи.

Н. К. Чуковский. Видите ли, товарищи, советская литература, которая, во всяком случае с 1920 года, может называться литературой, имеющей уже большую и очень сложную историю, во всех стадиях своего существования мучилась от сознания, что она не постигает действительности, и ее задача — действительность той эпохи, которую мы прожили, была так потрясающа и так поражала каждого человека, который прожил эту эпоху... что литература, какой бы она ни была, всегда страдала от сознания того, что эту действительность она не вбирала в себя.

...Тот этап, который переживает советская литература,— это поколение новых, в сущности, писателей, которые явились за эти несколько лет у нас и в Москве,— их борьба, опять-таки, они заново пытаются с этой действительностью каким-то образом совладать, заново пытаются к ней подойти, обрадоваться, что она попадет на страницы и становится увиденной.

Тут характерно то, что произошло с В. А. Кавериным на протяжении его пути. В. А. Каверин резко сломал себя на половине литературного пути и написал «Исполнение желаний». Этот подвиг его огромен, потому что он ушел от узких тем. Прежде ему удавалось изобразить лишь крохотный кусочек мира.

...Здесь говорилось, что книга Германа — это «Нива». Вы знаете — удивительно просто с этим согласиться. Я понимаю, что там есть признаки дурного вкуса... но надо сказать, что читатель благодарен Герману за эту книгу и вместе с читателем и я. Потому что он показал выход — вот в эту сторону можно двигаться!

...Нам досталась очень сложная аппаратура прозы XIX века, наполовину пересмотренная, наполовину забытая, восстанавливаемая с большим трудом и по кусочкам. В то же время действительность... которая этот аппарат должна сломать,— сложна. Вот почему нельзя на ходу говорить о романе Германа, как говорил Виктор Борисович...

В. Б. Шкловский *(перебивает)*. С презрением говорил!

Н. К. Чуковский. Я очень огорчен, если это так. Неправильно — это очень узенькая, эстетская точка зрения с карниза. Это прекрасный карниз, на котором сидит Виктор Борисович 20 лет, как сидела старая фарфоровая чашка...

В. Б. Шкловский *(перебивает)*. Чашка не «сидит», а стоит! *(Смех.)*

Н. К. Чуковский. Извините! И вот оттуда летят крохотные, маленькие выстрелы из маленькой пушки, стреляющей горохом!

. . . .

В. Б. Шкловский. ...И Герман 28-летний и, в конце концов, молодой Чуковский огорчаются мало. Маяковский писал, что, только переступив через себя, он будет писать дальше. А здесь благополучие... литфондовское какое-то благополучие. *(Аплодисменты.)*

Это очень больно слушать, когда все-таки думаешь о людях больше и лучше. Ведь мы же должны выступать перед миром... Каждый год, который лишен советской книги для мирового читателя — куда вы с этим пойдете?

Я очень огорчен... как от удара в кисель, когда вытаскиваешь лапу и бррр... *(Делает жест, как бы стряхивая с руки. Аплодисменты.)*

...И Маяковский спорил со старой жизнью, которая была совсем не маленькая, скорее трагичная. А у Германа старая жизнь, которая представлена Павлом Павловичем, это — маленькая жизнь... [1]

---

[1] В. Шкловскому возражал не только Н. Чуковский. К сожалению, от стенограммы, напечатанной на гильзовой бумаге, остались только отдельные страницы. Высокая оценка романа Катаева «Белеет парус одинокий» общеизвестна. «Наши знакомые» Германа в свое время были значительным шагом вперед и в нашей прозе до сих пор не потеряли своего значения.

ДИСПУТ О КРИТИКЕ

Дом писателей им. Маяковского. 31.3.1939

(По материалам стенографического отчета)

Председатель К. Федин.

Позвольте открыть сегодняшний диспут, посвященный критике. Инициатива писателей Ленинграда в общении с московской литературой приветствуется одинаково и в Москве и в Ленинграде. Ленинградцы сделали здесь очень много. Нам известны успешно прошедшие вечера поэзии с московскими товарищами и отдельных прозаиков, которые выступали здесь, и мы надеемся, что получим ценный материал в результате сегодняшней беседы.

Мне хочется сказать несколько слов об особом значении диспута. Его устройство показывает заинтересованность писателей в состоянии критического участка советской литературы. Устройство этого вечера, кроме того, показывает желание писателей расширить диапазон своей работы, осмыслить работу литератора в советском обществе, утвердить себя сознательными деятелями литературы и искусства, то есть выйти за рамки специалиста того или другого жанра, перестать быть только прозаиком, только поэтом, только новеллистом, даже «только художником», и стать передовым общественным деятелем.

...Какие требования постоянно предъявляются художественной литературе?

Она должна дать обобщающее представление о нашей эпохе, она должна дать в пластическом образе весь мир чувств каждого человека.

Предъявляются подобные высокие требования к критике?

Нет.

Но почему такая несправедливость, почему отдельному участку литературы — литературной критике — не предъявить требования дать нам, читателям, обобщающее представление о советской художественной литературе?

Накоплен 20-летний опыт революционного писателя-художника. Есть ли у нас оценка этого опыта? Нет. Создана новая художественная литература — это объективный факт. Литература развивается, живет, сама молодость должна привлекать глаз исследователя, ценителя, как привлекает глаз путешественника новая земля. И вот у

на, нет простого описания новой земли, первичного путеводителя. Кто это должен сделать в литературе? Критика.

Вы, вероятно, все обратили внимание на очень интересный запрос одного читателя в «Литературной газете», на который она откликнулась статьей критика в последнем номере. Читатель по всем правилам логики запросил:

1) Литература есть орудие классовой борьбы.

2) В коммунистическом обществе классовой борьбы не будет.

3) Что будет делать в коммунистическом обществе литература?

Если таков наш читатель, то вот вопрос — справляется ли со своими задачами наша критика?

Кто должен отвечать на всю совокупность вопросов, рождающихся в молодом, жадном, ненасытном нашем обществе?

Критика. От нее требуется именно обобщение выводов из материалов всего литературного опыта. От нее требуются ответы, не только ответ на читательское письмо, а большие ответы на большие вопросы. Отделаться заметкой здесь нельзя.

...От художника требуется, прежде всего, индивидуальная, особая стать в письме. Почему же не должны требовать мы своей особой стати от работы критика? И еще один вопрос — когда же накопленные конкретные материалы критики будут связывать в наглядных поучительных целях? Надо помнить, товарищи, что работа критика трудна, мы хотим, чтобы он делал открытия, а он обращает упрек к нам, писателям, и говорит: «Открытия в литературе делаются прежде всего писателями». Мы хотим, чтобы критик выступал с обобщениями, а он обращается к нам и говорит: «Мне недостает материала для обобщений».

Прав ли он? Утверждать что-либо труднее, чем отрицать, для утверждения нужна не только вера, нужна смелость. Чтобы видеть перспективы, нужен не только глаз, но нужно воображение. Если мы призываем критика к обобщениям, мы призываем его к смелости, хотим, чтобы работала фантазия!

Пусть критик берет настоящее и открывает в нем будущее. Другими словами, пусть критик работает как писатель. В этом смысл диспута. Мы хотим общаться, а не разобщать один вид литературы от другого.

. . . .

В. А. Каверин. Сегодня мы говорим о критике. Редкий случай. Сознаемся откровенно, мы мало думаем о ней, а жаль, потому что о ней стоит подумать!

Впервые я серьезно задумался над этим, когда на заседании, посвященном приему в союз молодых литераторов, среди которых был критик, один знаменитый писатель крикнул мне: «Зачем нам критики? Лучше три плохих беллетриста, чем один критик».

В самом деле, откуда такое отношение к нашей критике? Ведь совершенно очевидно, что влияние ее переоценить невозможно.

Не так давно я перечитывал «Утраченные иллюзии» Бальзака. Напомню одну любопытную сцену. Начинающий журналист и поэт Люсьен попадает в литературную среду. Это первая встреча его со знаменитыми парижскими писателями. С изумлением он видит, как Натан, замечательную книгу которого он только что прочитал, приближается к группе критиков и низко снимает перед ними шляпу.

Для параллели здесь нет места. Литературная среда времен Бальзака совершенно не похожа, разумеется, на нашу литературную среду. Однако нельзя отрицать, что влияние критики на издательства, на театры, на редакции и у нас отрицать невозможно.

Не так давно я говорил с одним писателем, который сказал мне о своей новой книге, что если в «Литературном критике» появится статья о ней, то книга выйдет вторым изданием. Фраза характерная. Что касается театров, то они определяют свой репертуар в связи с критическими статьями.

Итак, практическое значение критики огромно, в этом нет никаких сомнений. Очень хорошо было бы, если бы в развитии нашего искусства она играла бы такую же большую роль. Думаю, что это не так.

Мне кажется, что мы авансируем критику, признавая ее большое значение в развитии искусства. Возможно, что мы делаем это не без основания. Она действительно многое сделала в литературе, особенно в последние годы. Во времена РАППа она играла совершенно другую роль. Мне кажется, что ей удается постепенно освобождаться от того налета пошлости, грубости и прямолинейности, который был характерен для нее во времена РАППа. У нее есть высокие мысли.

Однако ей не хватает еще многого, и прежде всего, как ни странно,— внимательного чтения.

Приведу только один пример. В первом номере журнала «Литературный критик» помещена статья Даниловича «Дело чести». Автор обстоятельно пишет о главном герое повести Ноздрина «Первая линия», справедливо оценивает форму повествования (от первого лица), которая заставляет героя-рассказчика хвастливо рассказывать о своих достижениях. Но о том, *как* написана повесть,— ни слова.

А написана она так:

«Над головой плыли айсберги туч; и между ними величественными ледоколами двигались два многомоторных аэроплана. А слева, на горизонте, как дельфин, кувыркался одномоторный аэроплан. Пропеллеры в небе блистали, как шпаги».

Критик не замечает, что главная героиня предстает перед читателем то как пышная блондинка, то как жгучая брюнетка; на странице 20-й сказано: «...вышла белолицая молодая женщина с черными пышными волосами», а на странице 93-й читаем: «...Наталья остановилась и, тяжело дыша, спрятала белокурые завитки под белый мокрый берет», а на странице 154-й у нее снова «пышные черные волосы спутались, как колючий кустарник».

Тут уж налицо не «особая стать», которую справедливо требует от критика Константин Александрович, а явление полной слепоты, особенно опасной потому, что статья помещена в журнале «Литературный критик».

Не будем повторять известного трюизма: «Стиль — это человек». Однако заметим, что лучше пусть не берется за перо тот, кто этого не понимает.

Глава третья

СОРОКОВЫЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

Мирное начало сороковых годов нашло свое отражение в письмах, которыми открывается третья глава этой книги. Но война с такой непреложностью окрасила это десятилетие, что рассказ о нем невольно приходится начинать с впечатлений первых военных дней.

Мое флотское назначение в порт Палдиски было отменено — немцы заняли этот порт в первые дни войны. Я был военным корреспондентом ТАССа; он ютился в тесном подвале с канализационными трубами над головой. К фронту можно было подъехать на трамвае,— кажется, они перестали ходить в октябре. В Союзе писателей выдавали блюдечко зеленоватой каши, и страшно было смотреть, как это маленькое блюдечко осторожно ставили на стол старые известные писатели и переводчики, которых почему-то не вывезли из Ленинграда.

В милиции будущим подпольщикам выдавали подложные паспорта, на стенах домов читались крупные надписи: «При артиллерийском обстреле эта сторона особенно опасна», немцы сбрасывали с самолетов листовки, призывающие «убивать жидов и коммунистов». Жены и дети писателей были эвакуированы в Ярославль, последняя связь с ними — телеграммы-молнии — оборвалась, когда Ленинград был окружен. Я жил в пустой квартире, отбиваясь от этой пустоты, наплывавшей на меня ночами. Голодал и работал: писал статьи, очерки, скетчи для фронтовых спектаклей, рассказы. Но больше всего времени отнимал все-таки ТАСС. Сравнительно редкие поездки на фронт неизменно сменялись неотложной работой. Случалось, что заказанная в два-три часа ночи статья должна была уже к утру лежать на редакторском столе. Иногда мы «делили» тему с С. М. Марвичем, который находил время, чтобы помочь товарищу, менее опытному в журнали-

стике, чем он. Редкие из наших корреспонденций попадали в центральную печать,— это было мечтой каждого работника ТАССа.

Девятого ноября мне позвонили из горкома по поручению Шумилова, секретаря по агитации и пропаганде, и сообщили, что в назначенный час я должен явиться на аэродром. Мне было разрешено найти семью, а потом вернуться к работе в ТАССе.

Приключения начались в ту минуту, когда я оказался в группе, ожидающей очередной самолет,— в центре группы стоял высокий рыжий, атлетического сложения человек, и я почему-то уставился на него с почти неприличным вниманием.

Ждали долго, часа два. Было холодно, шел мелкий дождь, и я благословил сестру, которая накануне, прощаясь со мной, утеплила мою шинель старой ватной безрукавкой. Наконец мы заняли места в самолете, но тут же пилот сказал, что два пассажира — перегрузка! — должны перейти на другой самолет. Этим балластом оказались какой-то моряк с измученным лицом, в шинели без знаков отличия, и я, хотя мы вдвоем весили едва ли больше ста килограммов. Что делать? Я взял свой черный заплечный мешок, накануне купленный в Военторге на Конюшенной, и вышел.

Через несколько минут мы в другом самолете прошли над Ладожским озером, и, хотя ничего опасного я не заметил, полет, судя по поведению экипажа, не обошелся без тревожных минут.

Я не успел позавтракать, мне захотелось есть. В мешке был кусок хлеба. Я развязал мешок, сунул в него руку и вытащил — едва поверив глазам — большой фарфоровый чайник, битком набитый поваренной солью. Мигом я обшарил мешок. Кроме чайника в нем оказались две или три пары нижнего белья, аккуратно заштопанные носки, другая обиходная одежда и перевязанная крест-накрест толстая пачка писем. Они был адресованы в Пермь, работникам какого-то завода. Все стало ясно. В спешке перехода с одного самолета на другой я обменялся с соседом мешками. Соль не представляла загадки — я помнил, что еще в годы первой мировой войны прежде всего почему-то запасались солью. Но в моем мешке были первые главы второго тома «Двух капитанов», более ста рукописных страниц,— вот что заставило меня схватиться за сердце.

Впрочем, еще рано было волноваться. Оба самолета должны были приземлиться в Хвойном — там был перевалочный пункт для эвакуированных ленинградцев.

Странное и грустное зрелище представлял собой этот пункт. В центре наскоро устроенного поселка стояли длинные столы, на которых лежала вареная требуха. Едва держась на ногах, жалкие в болтавшейся на плечах одежде, зеленолицые люди стояли у столов и ели, ели... Они были предупреждены врачом и дежурными сестрами, что сразу накидываться на еду не только вредно, но опасно. Но едва ли нашелся среди них хоть один, который заставил бы себя прислушаться к этому совету.

Я немедленно отправился на аэродром, чтобы узнать, перелетел ли через Ладожское озеро мой заплечный мешок. Однако мешок не перелетел. Как сообщили на аэродроме, не было никаких известий о самолете, в котором находилась группа ленинградцев во главе с запомнившимся мне рыжим атлетом.

Не прилетел он и на следующий день. На перевалочном пункте ждали поезда, собираясь ехать куда-то на Восток, работники «Ленфильма». Мне встретились знакомые, они стали уговаривать меня присоединиться. Но у меня были другие планы. Не помню, откуда я узнал, что жена с детьми все-таки уехала из Ярославля — куда? На этот вопрос мог ответить Лев Николаевич Тынянов, старший брат жены, врач, который был мобилизован в первые же дни войны и направлен в Вологду. Стало быть, надо добраться до Вологды. Как?

Не было смысла ждать самолета, на котором летела рукопись второго тома «Двух капитанов». Что делать, напишу снова, хотя всю жизнь не любил, чтобы работа пропадала даром.

В раздумье бродил я по тревожному, не притихшему и к ночи поселку, когда в сумерках лицом к лицу столкнулся с моим моряком, повеселевшим и отдохнувшим за двое суток. Он спешил.

— Куда?

— В Боровичи, на попутной машине. Поехали?

Не раздумывая, я ответил «Айда!», хотя о том, где находятся Боровичи, у меня не было ни малейшего представления.

Патруль немедленно задержал нас, едва мы слезли с грузовика в темном, пустом, незнакомом городке. Ни моя карточка военного корреспондента, ни свидетельство о том,

что моряк снят с военного учета по болезни, не помогли. Патруль отвел нас к военному коменданту, и тут началась полоса неожиданных удач, которые мне и не снились. Прежде всего выяснилось, что комендант, видный мужчина с добрым интеллигентным лицом, казавшийся особенно высоким, широкоплечим в своем маленьком кабинете, читал мои книги и даже присутствовал на моем литературном вечере в Доме учителя — печально памятном вечере, который начался с того, что после вступительного слова критика Л. Левина я, взявшись за сиденье кресла, подвинулся к столу — и полетел под стол вместе с сиденьем. Потом, слово за словом, оказалось, что комендант — усердный читатель Ю. Н. Тынянова, а ведь я ничего не знал и о судьбе Юрия Николаевича, кроме того, что обе наши семьи были эвакуированы в Ярославль.

— Но почему же, в таком случае, вы намерены добираться до Вологды?

— Потому что до меня дошли слухи, что они уехали из Ярославля, а в Вологде я надеюсь найти старшего брата жены.

— Тогда ясно.

(Я сожалею, что забыл фамилию коменданта, а между тем однажды встретился с ним после войны. Надеюсь, что, когда он или его родные, друзья, знакомые прочтут эти строчки, я с признательностью восстановлю имя этого человека, оказавшего мне неоценимую помощь.)

Что же он сделал? Он дал мне в дорогу хлеб и консервы. Он послал Тынянову две бутылки вина, несколько плиток шоколада и — это было вручено с торжеством — сульфидин, лекарство, которое не могло помочь Юрию Николаевичу, потому что не имело никакого отношения к его неизлечимой болезни. Но комендант был убежден, что сульфидин помогает от всех болезней. И наконец — это было самое важное,— он присоединил меня к маленькой группе военных, отправлявшихся в Вологду на грузовике.

И мой моряк был накормлен и снабжен продуктами. Но мы из Боровичей должны были ехать по маршруту Пестово, Устюжна, Череповец и через Шексну в Вологду, а он надеялся лишь добраться до линии железной дороги. Мы сердечно простились.

...Я плохо помню эту поездку, может быть по той простой причине, что все силы тела и духа были направлены на острое желание согреться. Грузовик был крытый, но ве-

тер со снегом так и гулял, пробиваясь сквозь щели жидкого дощатого домишки. Как только мы двинулись, я надел на себя все нижнее белье неведомого владельца чужого мешка. Но, к сожалению, он был, по-видимому, узкоплечий и маленького роста. С завистью поглядывал я на своих спутников, одетых в полушубки и валенки, мрачноватых и не обращавших на меня никакого внимания. Насколько я мог догадаться, они ехали в Вологду с каким-то секретным поручением. Помню одну из ночевок, в крестьянской избе председателя колхоза, когда я проснулся ночью и подумал, что в этой избе ничего, кажется, не изменилось с шестнадцатого столетия. Потрескивая, горела лучина, косо вставленная в металлический светец, к палке, согнутой в дугу, была подвешена люлька, ребенок плакал, сонная, в подвязанном под грудь сарафане хозяйка качала его, нажимая ногой на какое-то несложное устройство, заставлявшее покачиваться люльку. В дверь постучали, хозяин встал, оделся, и в том, как он неторопливо одевался, как негромко сказал что-то жене, поглядев на непрошеных гостей, спавших под своими полушубками на полу,— было что-то унесшее меня далеко от всего, что сейчас, в эту ночь, происходило со мной: от неопределенной, сжимающей сердце тревоги, от невозможности согреться даже в теплой избе.

Утром мы двинемся дальше, и все это скоро исчезнет, забудется, а это мерное покачивание люльки, эти потемневшие от дыма и старости стены, эта неторопливая, терпеливая крестьянская жизнь, в которой ничего не изменилось и не могло измениться,— останется. Надолго ли? В ту сонную, ночную минуту мне почудилось — навсегда.

Помню старика перевозчика на берегу Шексны. Бородатый, в одной рубахе, несмотря на мороз, он спросил меня: «А наши? Все отступают?» А потом сказал, что «народ еще не рассердился». Как он жил здесь один, в голой избе, на голом плоском берегу? А между тем был спокоен и, кажется, доволен и уверен, что победа не за горами: «Лиха беда только полы завернуть да шинель застегнуть, а там — только держись, пойдет дело».

В Вологде я нашел Льва Николаевича, похудевшего, в слишком длинной для его маленького роста шинели. В штатском, в кепке, с небольшой бородкой, он всегда был похож на Ленина. Теперь сходство исчезло.

Печальной была наша встреча. Он повел меня в офи-

церскую столовую, и за обедом я услышал новости, если то, что он мне рассказал, можно было назвать этим словом.

На днях он звонил в Ярославль, и его жена сказала, что совсем недавно, несколько дней назад, наши уехали. Почему? Потому что немецкие самолеты появлялись над городом, каждый день были тревоги, Юрий Николаевич не мог спускаться в бомбоубежище. Горком предложил эвакуировать его с семьей. С Тыняновыми уехала и моя семья. Куда? Это Лев Николаевич не знал. В Ленинграде кто-то сказал мне (без всякой уверенности), что литфондовский детский лагерь переброшен в Пермь или куда-то под Пермь. Может быть, наши решили к нему присоединиться?

Так или иначе, надо было ехать на Урал, и уже на следующий день Лев Николаевич устроил меня в санитарный поезд. Не стану подробно рассказывать об этой продолжавшейся восемнадцать суток поездке. Она, как это ни странно, была связана с письмами ко мне Горького. Уезжая из Ленинграда, я завернул в кальку и положил в планшет его одиннадцать писем. Это была самая ценная часть моего архива; с письмами решено было ни при каких обстоятельствах не расставаться.

В поезде я познакомился с бригадным комиссаром Александром Васильевичем Зориным из Наркомата Военно-Морского Флота — начитанным любознательным человеком,— и о чем только мы с ним не переговорили! Его интересовало все, что касалось профессии литератора, и уж тут, разумеется, невозможно было не похвастаться, что я был хорошо знаком с Алексеем Максимовичем, что в двадцатых годах между нами шла деятельная переписка и что его письма лежат в моем планшете. Умный, душевно расположенный, Зорин сразу понял, что история моего знакомства с Горьким должна остаться между нами: и раненым и персоналу захотелось бы взглянуть на письма, а между тем это были подлинники, которые при передаче из рук в руки легко могли пострадать...

На станциях начали выдавать хлеб по аттестату, и, хотя у меня уже было три буханки, Зорин не позволял мне отказываться: «Найдете семью, пригодится».

Приближалась Пермь, и он, зная о моих надеждах и сомнениях, стал уговаривать меня сойти с поезда на этой станции и провести ночь в Морском училище,— я уже знал тогда, что его поездка была связана с формированием от-

рядов морской пехоты. Я колебался. Правда, в чужом мешке, который я так и таскал с собой, лежали письма, адресованные работникам завода, эвакуированного в Пермь. Но ведь я мог передать их через Зорина? Он упрашивал меня: «Передохнете денек, выяспите, здесь ли ваши, и если нет — поедете дальше».

Так случилось, что я вместе с моим новым знакомым оказался в канцелярии Морского училища, где нас, после сытного ужина, ждали две койки, показавшиеся мне невообразимо прекрасными. Они были застелены грубым чистым бельем. Они были покрыты теплыми байковыми одеялами с отогнутыми уголками, как будто нарочно, чтобы показать аккуратные, твердые, маленькие подушки. Зорин лег, и вскоре послышалось его сонное ровное дыхание. А мне не спалось. «Кто знает, а может быть, наши здесь?» Я долго ворочался с боку на бок, потом встал, оделся и, предупредив дежурного, что вскоре вернусь, вышел в темный незнакомый город. Без сомнения, самое простое было навести справки в горкоме. Но я и не дошел до него. В Перми не было затемнения, и я вдруг оказался на площади, возле большого, непривычно освещенного здания, в которое входили, громко разговаривая, люди. Я вспомнил, что в Пермь был эвакуирован оперный театр имени Кирова. Ленинградцев безошибочно узнавали в годы войны — мог ли я усомниться в том, что шедший мне навстречу высокий, хорошо одетый человек был ленинградец? Лицо его показалось мне знакомым — и действительно, с первых же слов выяснилось, что мы встречались. Это был один из администраторов театра.

— Конечно, есть,— ответил он, когда я спросил, нет ли в Перми кого-нибудь из ленинградских писателей.— Спросите в Семиэтажке.

— Где?

— В гостинице.

Не было ничего легче, как найти гостиницу,— в двух шагах от театра стоял высокий — в ту пору, кажется, самый высокий дом в Перми. В тускло освещенном вестибюле на узлах и чемоданах сидели люди, портье в тулупе спал, хотя дверь ежеминутно оглушительно хлопала. Я разбудил его, и в ответ на мой вопрос он сердито буркнул, что «есть писатели».

— Вам кого?

Я попросил его назвать фамилии. Это были, мало ска-

зать, знакомые фамилии. Он назвал друзей: Слонимского. Козакова.

Во втором этаже жил Розенфельд, в наши дни забытый, а в ту пору довольно известный ленинградский писатель, и я кинулся к нему только потому, что все другие (кроме Ю. Н. Тынянова, которого портье не назвал) жили выше, в третьем и четвертом. Постучал, дверь распахнулась. Передо мной стоял изумившийся Розенфельд, а в двух шагах от него я увидел мою жену.

И Тыняновы, и моя семья были в очень трудном положении, так что уже через полчаса стало ясно, что мое появление пришлось очень кстати. Болезнь Юрия Николаевича обострилась, он почти не вставал, терзаясь полной невозможностью хоть чем-нибудь помочь дочери и жене. У моей жены не было номера, и она с маленьким, семилетним сыном ютилась в комнатах друзей — из одной переходила в другую. К Розенфельду она зашла, чтобы взять ключ от номера Михаила Эммануиловича Козакова, который на несколько дней уехал в литфондовский детский лагерь.

У сына была тяжелая корь. Увидев меня, он слабо улыбнулся. Я протянул ему руку. Он только погладил ее одним пальцем.

О дочери можно было не беспокоиться, она уехала в Краснокамск, там был интернат для старшеклассников, устроенный Литфондом.

Прошло несколько дней, и, устроив родных, насколько это было возможно, я пошел к начальнику почты и предъявил ему «разрешительное удостоверение», позволяющее военкорам посещать аэродромы, корабли и другие военные объекты. Он перебрал письма, которые путешествовали со мной всю дорогу, и сказал, что они адресованы работникам N завода. Я поблагодарил его, пошел на завод, и уже в проходной, при первом взгляде на письма, началось волнение, телефонные звонки, тревожные расспросы. Пока я был у директора, толпа собралась подле дверей его кабинета. Он вышел, прикрикнул, все стихло, и начался наш разговор, горестный с первого слова. Группа, с которой я должен был лететь, еще не приехала, а ведь она-то, без сомнения, добиралась до Перми не в санитарном поезде или на попутных грузовиках.

Маленький, сгорбленный, с еще молодым, измученным лицом, директор выслушал меня, не перебивая.

— Скажите, пожалуйста,— спросил он.— А вы случайно не заметили... Такой высокий рыжий человек... Он был там? Я спрашиваю, потому что его трудно не заметить.

— Был.

Мне редко случалось видеть, как хватаются за голову — это привычное выражение давно укоренилось, не выражая подлинного значения. Но директор схватился за голову не в переносном, а в буквальном смысле. Как будто я сильно ударил его — таким стало его лицо, на котором выразилось болезненное, мучительное беспокойство.

— Это наш главный конструктор,— почти простонал он.— Это... это мозг нашего завода.

Буквально передаю его слова,— он повторил их несколько раз, как будто я мог усомниться в том, что он говорит правду.

Забегая вперед, скажу, что эта история кончилась благополучно. Самолет действительно не прилетел в Хвойную — поблизости немцы сбросили десант. Не знаю, какие еще причины задержали группу, но однажды — сравнительно скоро — ко мне явился молодой, застенчивый парень, отрекомендовавшийся — не помню, техником или мастером,— и сказал, что он, конечно, съел продукты, которые были взяты мною с собой в дорогу, но все прочее, и в том числе, разумеется, рукопись, бережно сохранил. Не признавшись в том, что мне много раз хотелось выкинуть тяжелый чайник с солью, я извинился за то, что выкурил его табак.

— А ваш главный конструктор? — спросил я, прощаясь.

— В порядке,— ответил он, и мы дружески расстались.

Так ко мне вернулись первые главы второго тома романа «Два капитана». Я перелистал рукопись и понял, что сейчас не время заниматься ею. План второго тома был обдуман — мне хотелось воспользоваться историей поисков знаменитого летчика Леваневского, который пытался долететь до США через Северный полюс. Весной 1941 года я советовался с известным ученым-полярником Визе, он одобрил содержание будущих «арктических» глав и рассказал много нового о работе поисковых партий. Теперь для меня стало ясно, что облик героев моей книги будет расплывчат, неясен, если я не расскажу о том, как они перенесли тяжкие испытания войны. По книгам, по расска-

зам я знал, что представляла собой в мирное время жизнь тех, кто, не жалея сил, открывал неисчислимые богатства за Полярным кругом, строил города, пристани, шахты, заводы. Теперь надо было убедиться в том, что первые завоеватели Севера стали защитниками своих завоеваний.

Но вернемся к мирному началу сороковых годов. Оно казалось мирным не только мне, но и моим друзьям. Об этом свидетельствуют их письма.

ПИСЬМА

...Впервые я приехал в Армению в 1933 году, перед Первым съездом писателей,— и на всю жизнь влюбился в эту страну. В ее суровую и нежную природу, в ее народ, в ее художников и писателей. Я познакомился тогда с Сарьяном, с Исаакяном, с Чаренцем, с Маари,— а они, в свою очередь, познакомили меня с искусством и литературой своей величественной, тысячелетней, мудрой и терпеливой страны. Сарьян жил на улице его имени — улице, состоящей из одного дома, в котором жил сам Сарьян и находилась его мастерская. Чаренц — в доме, который еще строился, и, когда он пригласил меня, я не сразу нашел его квартиру. Стоял подъемный кран, к окнам были приставлены лестницы, двор завален кирпичом и известкой. Я познакомился с Чаренцем за два-три дня до этой встречи, на общем собрании писателей Армении. Его азартная речь, в которой он отстаивал национальные традиции своей литературы, его стремительность, пронзительность, острота, его невысокая фигура со склоненной немного набок головой, как бы выраставшая на глазах,— каждая фраза вонзалась, как звенящий нож, в напряженную тишину зала,— поразили меня. В нем с первого взгляда был виден человек, не откладывавший на завтра то, что можно сделать сегодня. Накал его речи был таков, что еще мгновение, казалось, и он запустит графином с водой в голову оппонента.

Теперь, когда я поднялся в его скромно обставленную квартиру, в которой не было на первый взгляд почти ничего (кроме книг), он встретил меня приветливо, хотя и сдержанно, мрачновато. Его жена, красивая, молчаливая, молодая, хозяйничала, пока мы разговаривали,— почему-то он не пригласил ее присоединиться к нам. Я поговорил о недавнем собрании, он — маленькой смуглой рукой как бы отвел эту тему. Его интересовали не дела

Союза писателей, а дела мировой литературы. Это был человек широкообразованный, с острым, смелым, оригинальным умом. Он высоко ставил Флобера, корил Золя за его пренебрежение к «поэзии прозы», за его «заземленность» и защищал кажущиеся в наше время бесконечными длинноты Гюго. Я сказал, что еще в Москве прочел его «Страну Наири» и собираюсь написать о ней. Он сдержанно поблагодарил — и не согласился, когда я сказал, что нахожу в «Стране Наири» сходство с гоголевской прозой.

— Нет, это совсем другое,— возразил он.— Кажется, Пушкин первый сказал, что Гоголь заставляет нас смеяться «сквозь слезы грусти». А у меня — не грусть, а злость.

Не помню, о чем еще мы говорили. Обменялись книгами, я подарил ему роман «Художник неизвестен», он подарил мне свою знаменитую «Книгу пути». Я ушел с ощущением глубокой значительности, которой дышало каждое его слово. Но в нем было и что-то еще: с трудом сдерживаемое недовольство собой. Тоска? Он много пил во время нашего разговора...

Меня всегда тянуло в Армению, тянет и теперь. В тридцатых годах я ездил туда несколько раз.

Поездка была связана с каким-то мероприятием Союза писателей, в нашей группе были и белорусы и украинцы — среди последних Л. Первомайский. Может быть, Всесоюзный пленум правления? Я был давно знаком с Первомайским, но эти дни, когда мы почти не расставались, положили начало дружбе, продолжавшейся в течение десятилетий. Его радушие, прямота — то, что можно, кажется, назвать «веселием души»,— располагали и прежде, когда мы случайно встречались. Теперь раскрылась его необъятная, поразившая меня начитанность — не поверхностная, но тесно связанная с тем, что он писал, что чувствовал и о чем думал. Когда я однажды спросил Первомайского, каким образом он сумел прочитать так много, он рассказал о том, как к его отцу, переплетчику, на возах привозили для работы макулатуру, в которой можно было найти все, что угодно,— от лубочных изданий до Шекспира.

— И я все эти возы прочитал,— смеясь, сказал Первомайский.

Он был хорош собой, стройный, белозубый, с красивой,

вьющейся шевелюрой, с упрямой складкой твердо очерченного рта, с мягким проницательным взглядом.

В годы войны мы увиделись у Антокольского, нашего общего друга. Первомайский был глубоко захвачен войной, недавно вернулся от партизан, был награжден, и встреча запомнилась как светлая, веселая, молодая. Он много, интересно рассказывал, шутил, смеялся, хвастался своими кожаными штанами, в которых надеялся дойти до Берлина, и показывал, как глубоко вздыхают эти штаны, когда их обладатель садится. Штаны, в которые неведомо откуда набирался воздух, действительно вздыхали...

В этой книге читатель время от времени будет встречаться с письмами Первомайского. Они лучше, чем я, расскажут о наших отношениях.

Л. Первомайский. 7.I.40

...Об Эривани я вспоминаю с истинным удовольствием. Помните ли Вы нашу замечательную поездку в Гегарт и Гарни?

Мне казалось, что мир еще не существовал, как создание человеческих ума и рук, когда высекали в скале гегартский храм, и что, может быть, мира уже не будет, но останется труднодосягаемое ущелье и в нем — небывалое уединение, тишина и страх человека перед непонятным, заставляющий загораживать вход скалой.

Но эти мысли совсем ни к чему в наш век английских замков и усовершенствованных отмычек...

П. Антокольский. 30.III.1940

Я шлю привет тебе, Каверин,
Из недр Автозавода, где
Своей старинной страсти верен,
Как рыба смолоду воде;
Где в грубых, мокрых хлопьях снега,
В грязи, разболтанной за март,
Родная, северная нега
Дороже, чем любой Монмартр;
Где, позабыв уют неценный,
Я обучаю молодежь
Владеть собой, искусством, сценой,—
На меньшем их не проведешь.
Уж месяц, как, сюда приехав,
Я ставлю «Свадьбу Фигаро».
Письмо в стихах — как бы прореха
В лохмотьях, крашенных пестро.
Ты сквозь нее увидишь лица,
Глаза, походки, доброту,

Вот этот малый веселится
С окурком тухнущим во рту.
Другой, направив лобзик честный,
Макет на диво мастерит.
И вот на сцене пыльной, тесной
Священный торжествует ритм.

Мои ученики— тот самый
Театр, о коем знаешь ты.
Он за колхозными лесами
Пять лет вынашивал мечты
О славе... Незнакомый с лепью,
Он кочевал, учился, жил.
Мечты близки к осуществленью,
Недаром музам он служил.
В смешном припадке вдохновенья
Я мог бы рассказать тебе,
Мой дорогой, далекий Веня,
О комсомольской их судьбе,
О бедах их и о победах,
Об их кочевьях без галош,
О маргариновых обедах,—
Но в этих прозаизмах — ложь!
Пусть их не досыта кормили,
Пусть их не дочерна сожгли:
Они живут впервые в мире,
На грозном празднике земли.
Для них Шекспир — крылатый ветер,
Что их на части растерзал.
Он беспощадно чист и светел,
Как воздух межпланетных зал.
Для них и свадьба Фигарошки —
Не остренькая дребедень
Какой-то лакомой окрошки —
А боевой Безумный День.
Для них и я — хоть не ровесник,
Но и не старший дошлый спец.
Я — слово их заветной песни,
Зараз и песня и певец.

Но суть не в том! Мне бы хотелось
О многом поболтать с тобой,
Проверить нашей дружбы целость.
Ведь мы обласканы судьбой,—
Ты помнишь осень в Ереване?
О, как там сладок виноград!
Но мы верблюды в караване:
Бредем под кладью, рад не рад!
Два капитана! Где вы, что вы?
Не сверстан ли последний лист?
Не вышел ли роман готовый?
Не создан вновь ли «Скандалист»?
В каких гуляешь ты широтах,
Какою дышишь новизной?
Все так же молод, чист и кроток
Перед идущею весной?

Сейчас я счастлив непомерно,
Но сам не знаю почему.
Пусть это счастье эфемерно,
Пусть непостижное уму,
Пусть о чужую греясь юность,
Но существует все ж оно —
В пыли, где некуда и сплюнуть,—
Нарядно и напряжено!

Дорогой Веня! Все это можно было, конечно, изложить честной прозой, но мне так захотелось иметь от тебя письмишко, что я решил подольститься к тебе этими дешевыми ямбами. Напиши, пожалуйста! Я бежал из Москвы, чтобы отдохнуть от нашего уродливого быта. Работаю здесь, как зверь, и действительно отдыхаю. Крепко тебя целую

твой Павел.

П. Антокольский. 1940, 10 окт.

Дорогой мой друг Веня!

Надеюсь, ты уже в Ленинграде, сидишь мирно на Грибоедовском канале и перевез все свое семейство с дачи. Давно хотел писать, но не знал, куда. Какой же ты в этом году? Конечно — здоровый. Конечно, молодой. Конечно, в хорошей рабочей форме. Я пишу тебе из Дзержинска Горьковской области. Моя страсть к театру приняла какие-то чуть ли не уродливо-конкретные формы, но я за нее полностью отвечаю. И вот — опять здесь, с этим прелестным коллективом, со своими учениками. Сейчас поздняя ночь. Сижу в холодном гостиничном номере. Где-то в вестибюле радиоприемник принимает на волне Коминтерна бой часов Спасской башни. Я ни стар, ни молод, ни болтлив, ни сосредоточен, ни влюблен, ни зол — и всего этого есть в изрядной дозе. Отрыв от Москвы мне до крайности нужен, и с каждым годом все больше и больше. Мне до смерти нужно быть одиноким, несчастным, драться за чужую молодость, мало спать, ждать какого-то узкоколейного трамвая, чтобы, не дай боже, не опоздать на репетицию и т. д. Это единственный путь, чтоб по всей совести чувствовать себя художником до конца своих дней: художником, а не «деятелем» или «величиной» (чуть было не написал: «ветчиной»).

...Лето у меня было занятное. Сначала по дороге из Москвы в Сочи у меня украли чемодан с рукописями. Среди них одна совершенно невосстановима: черновик перевода «Лейли и Меджнуна». Я был так ошарашен этим,

что решил вознаградить себя с другого конца и начал писать стихи. Кроме стихов написал поэму о крепостном художнике при Павле Первом и т. д. Эту поэму посвятил Юрию Николаевичу[1] (на что есть очень ясное основание в теме). Но хочу послать ему ее, когда вещь будет уже напечатана. Эта жаркая пора в Сочи продолжалась всего три недели, и я о ней вспоминаю с яростной нежностью, как о потерянном рае. Затем примчался сюда в Горьковскую область,— но не в Дзержинск, где сижу сейчас, а в самую глушь и сердце края, на Оку, в Муромские леса. Это два городка — Выкса и Кулебаки. В обоих — старинные заводы еще Петровских времен, но в первом сверх того — широкое и глубокое озеро, запущенный парк, а во втором — песок, песок, песок и за несколько километров — быстрая речка Тёша. О природе можно бы и подробнее, и живописней, но суть не в ней, поскольку мне пришлось пользоваться ею больше вприглядку: опять на плечах был юный коллектив, и вот мы ставили занятную пьесу Кости Симонова, которого ты знаешь. Потом опять была на короткое время Москва со всем, что в ней есть дурного и хорошего... и опять здесь. Вот тебе холодный прейскурант этих нескольких месяцев. Ну, надо сказать, что Лейли и Меджнуна я перевел все-таки заново...

К. И. Чуковский. 27.10.1940

Дорогой Вениамин Александрович. Спасибо Вам за книгу[2] и за дружескую надпись. Книга так свежа, интересна, талантлива, что я даже, признаться, пожалел, что уже читал ее в «Костре». Вы напали на золотоносную жилу, и я с нетерпением жду второй части. Уже и теперь она стала одной из любимейших детских книг.

Единственный есть у нее недостаток,— который в сущности происходит от ее достоинства: она слишком авантюрна. Вы оказались таким мастером фабулы, таким неистощимым изобретателем занимательных ситуаций, что даже злоупотребляете этой своей силой. Уже в первой главе сразу: и утонувший почтальон, и немота героя, и убийство на мосту, и фальшивая улика,— и так идет до самого конца. В этом чудесном лесу должны быть, мне кажется, прогалины. Вы так хорошо владеете жанровым,

---

[1] Ю. Н. Тынянов.
[2] «Два капитана». Том первый.

бытовым материалом; повесть всякий раз колоссально выигрывает, когда Вы уходите от авантюр в эту область,— не потому, что авантюры плохи, а потому, что их слишком много. Вспомните хотя бы Уилки Коллинза. Он ли не был гением приключений и тайн! Однако сколько воздуху в его «Moonstone» и «The Woman in White» [1] и др. Нет этой тесноты, этого перепроизводства эксцентрики. Вам мешает Ваша излишняя сила. Простите мою откровенность, она вызвана душевным расположением к Вам и к Вашей замечательной книге...

ЛЮДИ И ОТНОШЕНИЯ

И. Ю. КРАЧКОВСКИЙ

Это было в Ленинграде в сентябре 1941 года. Я вернулся с фронта больной — забыл опустить в стакан воды какую-то обеззараживающую таблетку, которую захватил для меня мой заботливый товарищ по ТАССу Капланский, и живот, что называется, «схватило». К физическим мучениям присоединилось тяжелое впечатление от допроса пленного немецкого летчика. Красивый юноша, лет девятнадцати, русый, голубоглазый, нагло-веселый, он держался с презрительным спокойствием, в особенности поразившим меня, потому что в нем чувствовалась полная, безусловная уверенность в победе. Командир, допрашивавший его, волновался, суетливый переводчик по собственному почину задавал не идущие к делу вопросы. Летчик курил, язвительно усмехаясь. Он вел себя, как будто случайно попал в шайку разбойников, схвативших его на большой дороге. Презрение соединялось с полной небоязнью смерти — чувство, которое всегда внушает невольное уважение. Вернувшись домой, я с грелкой на животе принялся за очерк о Ксане Чертиловой, сандружиннице, вынесшей с поля боя двадцать восемь раненых. Когда я разговаривал с нею, она стеснялась, смеялась, отмалчивалась,— тоненькая, быстроглазая, лихая. «Ну что тут особенного?» — все повторяла она, и кончилось тем, что мне о ней рассказали подруги.

Позвонил телефон, я снял трубку и услышал спокойный мягкий голос, не показавшийся мне знакомым, хотя в юности я слышал его почти каждый день.

---

[1] «Лунный камень», «Женщина в белом».

— Говорит Крачковский.

Случалось ли вам шагнуть через десятилетия, нежданно-негаданно оказаться в прошлом, беспредельно далеком от всего, что *сию минуту* распоряжается вашей душой?.. Голос Крачковского мгновенно вернул меня к самым счастливым годам моей жизни. Институт живых восточных языков на Петроградской стороне, маленькие, светлые комнаты-аудитории, в которых шли занятия, напоминавшие гимназические уроки. Глубокая серьезность, не лишенная самоуважения, с которой проходили эти занятия. И академик Игнатий Юлианович Крачковский, самая внешность которого навсегда врезывалась в память, потому что она была примером редкого соединения духовной и физической красоты. «Передо мной стоял человек среднего роста, с окладистой седеющей бородой, окаймленной пышными усами, с живым внимательным взглядом и мягкой, чуть застенчивой улыбкой» — так представляет его Т. А. Шумовский в своей умной и сердечной книге «У моря арабистики». Я бы исключил из этого портрета застенчивость и прибавил простоту, значительность и поэтичность. Его тонкое, бледное, правильное лицо с высоким лбом и глубоко сидящими глазами было лицом поэта. Он и был поэтом — в этом легко убедиться, читая его книгу «Над арабскими рукописями», получившую мировую известность.

В трилогии «Освещенные окна» я рассказал о своем первом учителе арабского языка Иване Платоновиче Кузьмине, но рассказал, как это вскоре выяснилось, приблизительно, неточно. Этот молодой человек, немногословный, требовательный и подчеркнуто серьезный, был, казалось мне, с юных лет погружен в изучение арабского Востока. Таким я его и изобразил. Представьте же мое изумление, когда из книги Шумовского я узнал, что Кузьмин еще мальчиком убежал из дому, нанялся юнгой на торговое судно, а потом с бродячим оркестром бродил по берегам Волги, «найдя себе неразлучных приятелей в матросской и рабочей среде».

И история его безвременной смерти (он умер двадцати девяти лет) рассказана в книге Т. А. Шумовского с подробностями, о которых я ничего не знал. Переезжая в 1921 году с одной квартиры на другую, он укладывал на санки дрова рядом с вещами и нечаянно оцарапал палец, не обратив на маленькую ранку никакого внимания. Он собрался к врачу, когда рука уже распухла и почернела.

Ампутация была необходима, но, вопреки настояниям, он от нее решительно отказался и умер 22 мая 1922 года.

То, что его место занял И. Ю. Крачковский, великий ученый, автор сотен работ, всеобъемлющий знаток древней и новой арабской культуры, было поступком глубоко для него характерным. Трудно вообразить Альберта Эйнштейна преподавателем физики в седьмом или восьмом классе средней школы,— между тем Игнатий Юлианович поступил именно так. Он сделал это потому, что был создателем школы, перекинувшей прочный мост между прошлым русской арабистики и ее будущим, а не ученым-одиночкой, существовавшим вне истории своей науки. Арабистов всегда было немного. Еще О. И. Сенковский[1] (которого смело можно назвать одним из основателей русского востоковедения) читал свои лекции, случалось, одному студенту. Среди своих слушателей в Институте живых восточных языков И. Ю. Крачковский искал преемников, продолжателей дела, которому была отдана жизнь.

Но вернемся к сентябрьскому вечеру 1941 года.

— Здравствуйте, Игнатий Юлианович. Рад вас слышать. Как ваше здоровье?

— Благодарю вас. Недурно. Как вы?

— Прихворнул, но думаю, что через день-другой буду совершенно здоров.

— Представляю себе, как вы заняты. И все же мне хочется пригласить вас на мою лекцию. Вы писали о Сенковском и, я надеюсь, не перестали им интересоваться?

— Разумеется, нет.

— Тогда, может быть, у вас найдется время, чтобы прийти на мой доклад. Мне удалось открыть источник одной из восточных повестей Сенковского.

Возможно, что мне не удалось бы найти время, чтобы посетить доклад Игнатия Юлиановича. Но случилось, что как раз в эти дни ТАСС поручил мне статью о Ленинградском университете в дни войны, и грешно было бы не воспользоваться счастливым совпадением.

Крачковский должен был докладывать на заседании Арабского кабинета Института востоковедения, который

---

[1] Жизни и деятельности этого ученого, более известного под псевдонимом «Барон Брамбеус», посвящена моя книга, выходившая дважды — в 1929 и в 1964 годах.

находился рядом с университетом, в здании библиотеки Академии наук.

Я написал много статей, когда был военкором ТАССа. Сохранилась в моем архиве только одна, но зато в первозданном виде. Напечатанная на ротапринте, с голубоватой шапкой на каждой странице: с указанием даты и номера заказа. Выпуск дневной. Название: «Ленинградский университет в дни войны».

Должен честно сознаться, что не помню своего разговора с ректором А. А. Вознесенским. Однако нет сомнений в том, что разговор был обстоятельный — иначе в нем едва ли упоминалось бы, что ректорат, воспользовавшись летними каникулами, принялся за капитальный ремонт знаменитого здания и что, к сожалению, фасад не удалось покрасить в его «исторически установленный первоначальный цвет».

Что же представляет собой тассовская статья? На первый взгляд — всего лишь сухой перечень событий, почти инвентарь, торопливый, потому что об этих событиях следовало рассказать на сотнях страниц, а в моем распоряжении были только пять или шесть. За скупыми строками наброска внимательный взгляд найдет черты «грозы, промелькнувшей навек», по выражению Пастернака.

«Подразделение, в котором большинство составляли студенты, проходило военное обучение под городом Н. Немцы внезапно прорвались к городу, и подразделение, мгновенно перейдя от обучения к бою, встретило их в упор и отразило нападение. Н. Троян, преподаватель университета, был командиром батальона...»

«...Разве можно сейчас отдавать свое время каким-нибудь загадочным корням санскрита или вычислению эфемерности кометы двенадцатой величины, тускло блеснувшей в созвездиях далеких миров? Конечно, нет!.. В лаборатории и кабинеты ворвалось дыхание войны, и оно диктует содержание исследовательских работ и быстроту их выполнения».

После разговора с ректором я побродил по университету, вспоминая свои студенческие годы. Тревожное, острое чувство прохватило меня, как озноб, когда, уходя, я оглянулся на длинный-предлинный милый коридор,— это едва ли могло пригодиться для моей корреспонденции. Во дворе и под овальными сводами вдоль здания строились колонны студентов. Среди строгих, решительных, замкнутых лиц — колонна уходила на фронт — мелькнуло одно,

искаженное страхом, который напрасно старался скрыть беленький узкоплечий студентик. Эта подробность тоже едва ли могла украсить дневной выпуск ТАССа.

Как и следовало ожидать, на доклад Крачковского пришли, кроме меня, четыре-пять человек. Незнакомые, не первой молодости,— должно быть, из того поколения, которое с большей пользой, чем мы, занялось изучением арабского мира и в котором Игнатий Юлианович нашел подлинных «художников науки» (как называет их Т. А. Шумовский) — Юшманова, Кашталову, Эбермана, Виленчика, Ковалевского? Принадлежал к ним, без сомнения, и автор «У моря арабистики», написавший о своих учителях и старших товарищах вдохновенную книгу.

...Артиллерийский обстрел начался почти одновременно с лекцией, и странно было слышать ровный, мягкий, заинтересованный голос старого учителя, не обращавшего ни малейшего внимания на учащавшиеся разрывы снарядов.

Лишь смутный очерк доклада Крачковского остался в памяти, да и то по причине, не имеющей к нему, на первый взгляд, никакого отношения.

За два-три дня до «университетского» поручения ТАССа мы с Леонидом Николаевичем Рахмановым, который, так же как и я, был военкором, оказались в политотделе одной из дивизий, стоявших под Славянкой. Неутешительные известия встретили нас — впрочем, о них можно было догадаться и не выезжая из Ленинграда. Новостью было лишь то, что линия фронта проходила теперь едва ли не в часе ходьбы от последней остановки трамвая.

Рахманов достал из полевой сумки хлеб и коротенький прямоугольный кусочек мяса, который — запомнившаяся подробность — он аккуратно разделил пополам. Я прибавил свою еще более скудную долю, и начался разговор об отчаянном положении, в котором находился город. Минирован ли он? Об этом ходили упорные слухи. Будет ли взорван?

— Только не мир! — страстно (что было вовсе на него не похоже) повторял Рахманов.— Только не мир! Только победа!

Почему эти слова, как метроном, стали стучать и стучать в моем сознании на докладе Крачковского — этого я и тогда не понял и теперь не могу объяснить. Игнатий Юлианович рассказывал о том, как он нашел арабскую «касыду», небольшую поэму, которая оказалась источни-

ком повести Сенковского «Витязь буланого коня», а мне слышался взволнованный возглас: «Только не мир». Коварство рукописей, которые мстят за невнимание к ним, «лица» библиотек, не похожих друг на друга,— все, о чем он говорил, было ответом на приближавшиеся разрывы снарядов: «Только не мир».

Статью надо было сдать к вечеру, и, вернувшись домой, я, не теряя времени, взялся за работу. «Научная деятельность многих молодых ученых продолжается и теперь, несмотря на то что благородное дело защиты Родины заставило их взяться за оружие. Вот факты столь же замечательные, как подвиги универсантов на фронте. В короткие дни передышки младший лейтенант-зенитчик И. М. Либерман приехал в Ленинград для защиты диссертации на сложную математическую тему... Красноармеец С. В. Чудаков получил степень кандидата наук за работу о понятии народности в немецкой литературе...»

Санитарная машина подъехала к подъезду больницы имени Софьи Перовской. Я выглянул из окна: привезли раненых детей. Немцы пристрелялись к трамвайным остановкам...

1941—1977

ЛЕЙТЕНАНТ АНТОНОВ

На площади у Кировского райсовета лежит сбитый фашистский бомбардировщик. Такие самолеты часто сравнивают с орлами-стервятниками. Но этот нисколько не похож на орла. Как черный паук, с разбитыми крыльями, он беспомощно лежит на брюхе, в смертельной позе раз и навсегда остановленного движения.

У самолета толпятся люди; без сомнения, не один из них задает себе вопрос: как был сбит этот самолет? как зовут летчика, который уничтожил врага? где теперь этот летчик, продолжает ли он сражаться или погиб смертью храбрых?..

Летчика, который сбил самолет, зовут Георгий Герасимович Антонов. Он лейтенант, начальник штаба эскадрильи. Среднего роста, с застенчивыми движениями, с добрым лицом, добрыми, немного усталыми глазами, он не производит впечатления человека, способного на решительный шаг, на дерзкое мужественное дело. Но внешность часто обманывает.

В конце июня тройка наших истребителей шла в районе Тосно на выполнение боевой задачи. Задача была ясна, как день, и в буквальном и в переносном смысле этого слова. В буквальном — потому что день действительно был хорош: ясное небо, с медленными, меняющимися облаками, легкий теплый воздух и внизу, в нарядных квадратах садов, зелень, блестевшая под утренним солнцем. А в переносном — потому что это была привычная, ежедневная боевая задача.

— Но в воздухе, да еще во время войны,— сказал лейтенант Антонов,— никогда не знаешь, что ты будешь делать в следующую минуту.

В следующую минуту два «Юнкерса-88» показались далеко слева, и наши истребители устремились к ним.

Дуэль определилась в первые же секунды боя: два истребителя погнались за одним «юнкерсом», а другой остался на долю лейтенанта Антонова. Нельзя сказать, чтобы этот другой горел желанием сразиться,— напротив, мигом изменив курс, он стал уходить. Конечно, это было умно, но не очень, потому что Антонов, несмотря на свою миролюбивую внешность, как раз не тот человек, который способен упустить врага, да еще такого солидного, как «юнкерс». Он погнался за ним и, умело поймав цель, сразу «взял его на гашетки».

И живым, характерным жестом лейтенант Антонов показал, как «юнкерс» был взят на гашетки.

Должно быть, пули попали в цель, потому что бомбардировщик неловко качнулся и стал уходить еще энергичнее. Но уйти было некуда, и он, несомненно, никуда бы не ушел, если бы, на свое счастье, не оказался за большим плотным облаком, в котором мог спрятаться не один бомбардировщик.

Ну что ж, ушел так ушел! Из вежливости лейтенант Антонов решил его подождать: нужно же было как следует проводить такого почтенного гостя.

Долго летал наш истребитель вокруг проклятого облака, заходя и сверху и снизу, и справа, и слева — и наконец дождался. Очевидно, утвердившись в том, что опасность миновала, «юнкерс» вышел — и был немедленно атакован.

На этот раз нападение было таким стремительным, что он не успел увернуться. Один заход — и стрелок-радист был убит. Другой, третий — и «юнкерс» задымил и стал

медленно падать. Медленно — стало быть, без притворства!

Кружась над ним, лейтенант Антонов следил за неверными движениями побежденного врага. Казалось, «юнкерс» еще пытался последний раз набрать высоту. Но и точно похожий в эту минуту на смертельно раненного грифа, он все падал и падал. Перед самой землей кое-как спланировал и, дымясь, неловко свалился прямо на зеленый, кудрявый квадрат леса, все так же нарядно сверкающий под утренним солнцем.

Однако пора было садиться и нашему истребителю; в бою зацепило масляный бак, и мотор вдруг начинало трясти по какой-то хотя и невидимой, но серьезной причине. Пора — но садиться было некуда. Не за «юнкерсом» же на деревья?

— Просто удивительно,— улыбаясь сказал мне лейтенант,— сколько мыслей является в такую минуту. Еще мгновение тому назад я думал о том, как доложу командованию о воздушном бое, и даже подбирал слова. А вот теперь — только о том, как бы сесть и не разбить машину.

Он выбрал небольшую поляну — единственную, которая показалась ему наиболее ровной, и поднял очки. Он не выпустил шасси, чтобы увеличить сопротивление. Все было предусмотрено, но, когда самолет был уже совсем близко от земли, летчик увидел, что поляна далеко не так ровна, как ему показалось вначале. Поздно было менять решение, он сел, самолет, наткнувшись на бугор, скапотировал, и, оборвав ремни, лейтенант был выброшен из кабины на семнадцать метров...

Он очнулся через полчаса в прекрасном настроении и долго не мог понять, почему вокруг него толпятся люди, почему его кладут на носилки и куда-то несут. Очень интересно было, что с «юнкерсом» и взяли ли немцев? Он спросил, и ему ответили, что да — взяли. Потом он лежал в какой-то чистой светлой комнате, и везде были цветы: на окне, на кроватном столике, даже на полу. И он не сразу догадался, что все эти цветы дарят ему — за что же? Но к нему все приходили и приходили с цветами. Короче говоря, через несколько дней он явился в штаб и сказал, что здоров и в любую минуту готов к боевым вылетам. Но командир отправил его в госпиталь, а там нашли, что у лейтенанта Антонова в двух местах треснул позвоночник и что ему нужно лечиться месяца два — не меньше, а может, и больше.

Теперь он почти здоров. Я встретился с ним в одной из клиник Военно-медицинской академии и осторожно спросил: не думает ли он после выписки заняться земной, аэродромной работой?

— Э, нет,— энергично возразил он.— Я буду летать! Кроме того, мне ведь скучно на земле. Я человек неба.

1941

А. Г. ГОЛОВКО

1

Я ехал в одном купе с молодым генералом, который, узнав, что я военкор «Известий», замолчал и за двое суток не сказал мне ни одного слова. По-видимому, военкоры насолили ему, и он не чувствовал ни интереса, ни уважения к этой профессии. Он был в полушубке и новых бурках. Где-то он раздобыл два полена и спал, поставив на них расставленные ноги. В вагоне лопнули трубы, пол и в купе и в коридоре был покрыт льдом, и ходить надо было осторожно. Я тоже был в бурках, но старых, изношенных, на кожаной подошве, и больно ударился, поскользнувшись, о какую-то ручку.

(Из ТАССа я перевелся в «Известия» с помощью Петра Ивановича Чагина, редактора, широко известного в литературных кругах. В ответ на мое замечание, что сейчас не время писать романы, он убедительно доказал обратное и посоветовал мне отправиться на Северный флот.)

Шинель грела плохо, от холода трудно было уснуть, я задремывал и часто просыпался. За две или три станции от Мурманска генерал ушел, и на душе стало легче. Его необъяснимая враждебность огорчала меня.

Промерзший, невыспавшийся, усталый, я вышел в Мурманске, сдал чемодан в камеру хранения и пошел искать «Арктику» — об этой гостинице я слышал еще в Москве. В вестибюле мимо меня пробежал официант с подвязанной рукой,— накануне в «Арктику» попала бомба.

— Номеров нет,— сказал мне сердитый, обвязанный по-бабьи шерстяным платком портье. Я спросил — не остановились ли в гостинице работники редакций или военкоры. Он назвал номер, я поднялся на второй этаж, постучал. Никакого ответа. Снова постучал. Тишина. Дверь легко отворилась, я вошел и огляделся. На койке справа

крепко спал красивый черноволосый высокий — ноги в носках торчали из-под одеяла — молодой человек. Лицо его и во сне сохраняло угрюмое выражение. На койке слева — беленький, безмятежный, свернувшийся калачиком, уютный. Один из них — об этом мне сказал портье — был военкором «Правды». Не долго думая, я разбудил того, который спал справа. Я почему-то решил, что у военкора «Правды» должна быть решительная внешность. Он с трудом разлепил усталые глаза, ткнул пальцем куда-то в воздух, повернулся на другой бок и мгновенно уснул. Жест был направлен в сторону беленького. Я осторожно коснулся его плеча. Он открыл глаза и сказал:

— Здравствуйте, Вениамин Александрович!

2

Это был Николай Григорьевич Михайловский, ленинградский журналист и писатель, с которым мы неоднократно, хотя и мельком, встречались. Он изменился, похудел, был в морской форме, и я не узнал его. Товарищ, которого я нечаянно разбудил, оказался следователем Особого отдела.

Я провел в Мурманске два дня, прежде чем отправился в Полярное, главную базу Северного флота, и с признательностью вспоминаю о том, как заботливо Николай Григорьевич «вводил меня в обстановку». Койку в гостинице с его помощью я получил мгновенно. Мы своевременно взяли мой чемодан из камеры хранения — своевременно потому, что, как рассказал Михайловский, немцы каждый день ровно в восемь часов начинали бомбежку. Но дать телеграмму в Пермь, где находилась в эвакуации моя семья, мы до бомбежки не успели. Добравшись перебежками до почты, не прекратившей работу, мы все же сделали это, причем Николай Григорьевич заполнил оба бланка, подписавшись и под моим и под своим «Коля». Недоразумение разъяснилось спустя полгода.

Два дня в Мурманске — мы ждали парохода — не были потеряны даром. Я поехал на Крайний Север не без тайной надежды собрать материал для второго тома романа «Два капитана». Михайловский, который с трогательной деловитостью принял участие в моих делах, посоветовал мне зайти к Папанину,— к слову сказать, энергия Папанина и мужество Папанина были тогда в Мурманске на устах у всех. Он принял меня радушно. Но «подходящий»

летчик, который мог бы, по мнению Папанина, рассказать мне многое, был в сложном и длительном полете. Он пожелал мне успеха, я обещал прислать ему первый том романа «Два капитана», и разговор кончился ничем.

Пароход пришел — не помню, к сожалению, его названия,— и мы отправились на пристань. Мне показался странным обыкновенный, «невоенный» вид старой, неуклюжей посудины, на которой мы должны были отправиться на главную базу Северного флота. Палуба была завалена, на тюках и чемоданах сидели закутанные женщины — жены моряков, как объяснил мне Михайловский.

Забыл упомянуть, что в течение этих двух дней он не раз говорил о том, что у него сильнейшая близорукость.

— Главное — не упасть,— объяснял он.— При моей близорукости именно для глаз это очень опасно.

На пароходе нам указали место — надо было спуститься на нижнюю палубу по крутому трапу. Легко представить себе мой ужас, когда Михайловский, у которого в руке был чемодан, а за плечами тяжелый рюкзак, едва ступив на первую ступеньку, покатился вниз с грохотом и даже каким-то звоном.

— Ничего, не беда! — говорил он, когда я был уже рядом с ним.— Главное — очки! Здесь темно, и без очков я, что вполне естественно, не могу найти очки. Очень важно, чтобы они не разбились.

К счастью, очки не разбились. Они были найдены и заняли свое место на маленьком носу владельца, мгновенно повеселевшего, когда оказалось, что он видит нисколько не хуже, чем прежде.

3

Описанию Полярного (которое я переименовал в Заполярное) посвящены некоторые страницы моего романа «Два капитана», и едва ли мне удастся рассказать о нем выразительнее, чем это сделал Саня Григорьев:

«...Никогда не забуду этого утра — и вовсе не потому, что своими бледными и в то же время смелыми красками оно представилось мне как бы первым утром на земле. Для Крайнего Севера это характерное чувство. Но точно ожидание какого-то чуда стеснило мне грудь, когда, покурив и поболтав с командиром катера, я поднялся и встал на палубе среди тяжелого, разорванного тумана. То заходил он на палубу, то уходил, и между его дикими клочья-

ми показывалась над сопками полная луна с вертикальными, вверх и вниз, снопами. Потом она стала ясная, как бы победившая все вокруг, но побледневшая, обессилевшая, когда оказалось, что мы идем к утреннему, розовому небу. Через несколько минут она в последний раз мелькнула среди проносящегося, тающего тумана и, голубое, розовое снежное утро встало над Кольским заливом.

Мы вошли в бухту, и такой же, как это утро, белый, розовый, снежный городок открылся передо мной.

Он был виден весь, как будто нарочно поставленный на серый высокий склон с красивыми просветами гранита. Белые домики с крылечками, от которых в разные стороны разбегались ступени, были расположены линиями, одна над другой, а вдоль бухты стояли большие каменные дома, построенные полукругом. Потом я узнал, что они так и назывались — циркульными, точно гигантский циркуль провел этот полукруг над Екатерининской бухтой».

Мы с Михайловским поселились (временно) в комнате военврача 2-го ранга Гусинского — хозяин был в походе — и едва ли не в тот же день были вызваны к вице-адмиралу Арсению Григорьевичу Головко, командующему Северным флотом.

Нас встретил на своем КП, расположенном глубоко под скалами, молодой человек, на вид лет тридцати четырех, среднего роста, с красивым, на мой взгляд, лицом, брюнет, с волнистой шевелюрой, ладно скроенный, в морской форме без орденов, приветливый и серьезный.

...Мне кажется, что Головко обладал редкой способностью ставить себя на место другого человека, с которым его сталкивала судьба. Более того, на место *других*,— будь это батальон морской пехоты или экипаж подводной лодки. Это значило, что он «входил в положение». Он понимал «положение» как жизненную задачу. Может быть, эта черта в слишком сильной степени была окрашена желанием добра — он был глубоко, естественно добр. Человек дела, он никогда не переоценивал себя, а его уважение к людям науки и искусства производило трогательное впечатление. «Свободно говорит по-английски»,— сказал он мне однажды с каким-то детским уважением об одном офицере.

Я всегда чувствовал в нем душевную мягкость, которой он как бы не давал развернуться. Мне трудно судить о его талантах флотоводца — впрочем, они выразительно подтверждаются выигранной на Крайнем Севере войной. Но

однажды в разговоре он заговорил о самой общей задаче Северного флота, и это была блистательно, хотя и бегло набросанная панорама *большой дуэли,*— мы стояли перед картой театра военных действий на Баренцевом море. Меня поразил тонкий анализ характера командующего немецким флотом, адмирала,— анализ, который сделал бы честь глубокому художнику в любой области искусства. В действиях флота, авиации, морской пехоты свое место — быть может, самое важное — занимала дуэль умов, и Головко недаром оказался победителем в этом состязании.

Что же еще сказать о нем? Он всегда казался мне человеком, который «сам сделал себя», ни на кого не рассчитывая. Он не боялся ответственности. Война на Крайнем Севере началась за несколько дней до массированного нападения гитлеровцев на страну. 17 июня А. Головко записал в дневнике:

«Около четырнадцати часов ко мне в кабинет вбежал запыхавшийся оперативный дежурный.

— Немецкие самолеты! — не доложил, а закричал он.

Выяснилось, что над бухтой и Полярным прошел самолет с фашистскими опознавательными знаками, и на такой высоте, что оперативный дежурный увидел даже летчика в кабине...

Моментально все стало ясно — это война. Иначе на такое нахальство — пройти над главной базой флота — даже гитлеровцы не рискнули бы.

Однако в этот день не было сделано ни единого выстрела... Сознание большинства из нас продолжало механически подчиняться общей направленности последних лет: не поддаваться на провокацию, не давать повода к инцидентам, могущим вызвать мало-мальский конфликт и послужить формальным предлогом для развязывания войны».[1].

Тем не менее Головко отдал «категорическое указание на случай появления неизвестных самолетов — сбивать. И, не получив на свои запросы командующему округом ничего определенного, на свой страх и риск перевел флот своим распоряжением на повышенную готовность». Лишь 21 июня была получена радиограмма, в которой «официально сообщалось, что немецко-фашистское командование стянуло войска (около двухсот дивизий) к нашей границе

[1] А. Г. Головко. Вместе с флотом. М., 1960, с. 16.

и что с часу на час надо ожидать их вторжения на территорию Советского Союза. Нам предписывалось перевести все части флота на повышенную готовность.

Фактически флот был уже в этой готовности».

Легко вообразить себе всю меру отчаянной смелости (соединенной, впрочем, с трезвым расчетом), проявленной Головко!

Не знаю, чем объяснить его расположенность ко мне, его откровенность, неожиданно для меня окрасившую наши первые встречи. «А вот и вся бражка»,— сказал он, обогнав на автомобиле небольшую группу писателей, направляющуюся на вечер ансамбля Балтийско-Беломорской флотилии,— это было в Архангельске. Я оскорбился этим выражением, в котором почудилась неприятная развязность,— и не пошел на вечер, вернулся. На другой день Головко вызвал меня на свою яхту — ему рассказали о причине, заставившей меня остаться дома. Он не стал извиняться, но объяснил, что никого не хотел обидеть, и это было сделано так, что я невольно пожалел о своем поведении.

«Ваш Долидзе оказался трусом»,— сказал он мне в другой раз об одном моряке, упоминавшемся лестно в одном из моих рассказов. Подлинную фамилию моего прототипа он не назвал,— эта тонкость была для него характерна. Но вернемся к первой встрече на Полярном, в подземном КП.

...Она была короткой. Он недолго расспрашивал нас о Москве, познакомил с заглянувшим в кабинет членом Военного совета Александром Андреевичем Николаевым, которому я передал привет от жены,— его семья тоже была эвакуирована в Пермь, и мы были знакомы. А потом, когда мы уже собрались уходить, Головко вдруг рассказал о Симонове, который недавно был на Северном флоте.

— Я военкоров в первые месяцы войны почему-то недолюбливал, во всяком случае мне отнюдь не казалось, что они владеют незаменимым видом оружия. Но вот однажды мне доложили, что к отряду разведчиков присоединился какой-то писатель, который наравне с моряками ходил в походы, иногда очень опасные, и вообще ничем не желает отличаться от рядового бойца. Я вызвал Симонова, мы долго беседовали, и с тех пор мое мнение о военкорах переменилось. В вашу пользу,— прибавил он улыбаясь. А. А. Николаев принимал живое участие в разговоре. И с

ним я впоследствии встречался не раз, и первое впечатление человека простого, заинтересованного, прямодушного, привычно сдержанного подтвердилось и установилось.

4

В Полярном можно было прожить неделю или две в чужой квартире и не увидеть хозяина, находившегося в походе или командировке. Именно это произошло с двумя военкорами. Мы работали уже в полную силу, бывали у летчиков, в дивизионе подводных лодок, у катерников,— в Москву уже летели наши корреспонденции, когда позвонил телефон, Гусинский спросил, как нам живется, и удивился, что мы еще не выпили коньяк, который стоял на нижней полке буфета.

— Сейчас я приеду, и мы исправим эту ошибку,— сказал он.

И действительно, спустя полчаса явился высокий бледный радушный моряк, который прежде всего попросил нас чувствовать себя в его комнате как дома. Мы познакомились, выпили. Приятно было узнать, что он читал мои книги... Вскоре мы с Михайловским получили другую комнату, в которой жил офицер-подводник, не вернувшийся из похода.

5

Полярное делится на старое и новое. Старое, находящееся совсем недалеко, за перевалом небольшой сопки, представляет собой обыкновенный деревянный поселок, которых на Кольском полуострове много. Новое построено по определенному плану и распадается на линии; их, правда, всего четыре или пять, но во всем этом молодом городе нетрудно было угадать широко задуманный план. Так называемые циркульные дома, построенные на высоком берегу, представляют собой главное украшение Полярного.

Что же рассказать о поразившем меня своеобразии жизни в этом городке,— своеобразии, с которым едва ли встречались военкоры, работавшие на сухопутных фронтах? Невольно напрашивается пошлое сравнение с орлиным гнездом, из которого вылетают на большую охоту и в котором — если удастся вернуться — находят налаженную, устроенную, «гарнизонно-семейную» жизнь. Подводник или летчик, в отчаянном бою утопивший вражеский

транспорт или выдержавший тяжелый надводный бой, может в тот же день встретиться с друзьями в Доме флота и посмотреть «Слугу двух господ» или «Фронт» — театр здесь отличный. Он может потанцевать с девушками, которым разрешено посещать офицерский клуб в штатской одежде,— словом, он может легко вообразить, что находится в глубоком тылу. Но воображение не срабатывает. Любой офицер знает, что этот вечер может стать последним. Он танцует или смотрит спектакль с ощущением неизменной готовности к бою.

Сколько раз на моих глазах в клубе неожиданно появлялся дежурный, негромко, но внятно называл фамилию и звание — и моряк или летчик, только что разлетевшийся в вальсе, торопливо прощался с огорченной подругой...

6

Арсений Григорьевич Головко не только командовал Северным флотом, он относился к Полярному, как к большому дому, который требовал неустанной заботы и внимания. В каждой мелочи чувствовалась его хозяйская рука, и это был дальновидный хозяин, мягко, но последовательно доводивший любое дело до задуманного конца. Впоследствии, когда, в конце пятидесятых годов, он пригласил меня с женой на День Флота в Балтийск,— и там моряки рассказали мне, как преобразилась эта (в прошлом) маленькая прусская крепость Пиллау после того, как Арсений Григорьевич был назначен командующим. Улицы постепенно превратились в бульвары, свежепокрашенные дома выглядели нарядно, уютно, а что касается чистоты — ее смело можно было назвать «палубной», по-морскому. Разумеется, в Полярном было не до озеленения, да и не принялись бы липа и клен на его голых скалах. Там «хозяйственность» Арсения Григорьевича выразилась в другом: он понимал, что нельзя выиграть войну без знания и понимания людей, действовавших в его «хозяйстве». И в этом ему помогала редкая по своей точности и наблюдательности память. Он входил в семейную, бытовую жизнь моряка независимо от его положения и звания, он многим помогал, и неудивительно, что на флоте к нему относились мало сказать с любовью — его обожали. Недаром же, когда он после войны был назначен начальником штаба всех Военно-Морских Сил Советского Союза

и должен был покинуть Полярное, все суда — от крейсера до торпедного катера — провожали его долго не смолкавшими печальными гудками.

7

Когда отмечалось двадцатилетие войны, редакции мурманских газет и журналов обратились ко мне с просьбой поделиться воспоминаниями о военных годах. Я перелистал свои фронтовые блокноты и наткнулся на сюжет, который с первого взгляда показался мне невероятным. Вот как выглядел он со слов одного лейтенанта,— о нашей встрече я забыл надолго и прочно. Он был назначен сопровождать военное снаряжение для строящегося где-то недалеко аэродрома. Поручение было неприятное— в трюме того же маленького судна везли заключенных. (В моем блокноте упоминался какой-то злодей, совершивший зверское двойное убийство.) Известие о начале войны застигло судно в пути, оно подверглось налету немецких самолетов, но в конце концов добралось до места, на котором строился аэродром. На равных правах с моряками уголовники мужественно и стойко в отчаянном положении обороняли островок и удержали его до прихода подкреплений. С этим-то блокнотом в руках я отправился к Арсению Григорьевичу — это было летом, и мы жили в поселке Переделкино, в двух шагах друг от друга.

Он внимательно выслушал меня.

— И что же? — спросил он.

— Все-таки странная история. Она не кажется вам невероятной?

— Не странная. Напротив, естественная,— отвечал он.— И вот что вы должны сделать: поехать на флот и пройти тем же маршрутом. Я прикажу сделать для вас карту, а в Североморск позвоню, чтобы вас встретил офицер. Он вам поможет.

Карту мне прислали на следующий день. С надписью: «Вычерчена по приказу А. Г. Головко» — для повести «Семь пар нечистых» она хранится в моем архиве. Конечно, Арсений Григорьевич поступил умно и дельно, послав меня на флот.

Действие повести происходит на Крайнем Севере, и я не был там без малого двадцать лет. Среди героев — военные и торговые моряки. С торговыми я почти не встречал-

ся, а военных знавал, и освежить в памяти мои старые впечатления было необходимо.

В Мурманске меня ждал на перроне капитан-лейтенант, не очень благожелательный и, очевидно, недовольный возложенным на него поручением. Однако он выполнил его: устроил меня в гостинице, провел в Управление Торгового флота и передал с рук на руки его руководителям, которые, напротив, встретили меня очень радушно и немедленно занялись моими делами. С одним из них мы отправились в порт. Надо было найти очень старый пароход, принадлежавший некогда Соловецкому монастырю,— он входил в «божественную» флотилию, состоявшую из трех пароходов: «Вера», «Надежда», «Любовь». Увы! Оказалось, что он давно отправлен в разделочную базу. Однако другой, не менее старый пароход стоял у пирса. Пожилая женщина показалась на палубе, я спросил ее, можно ли увидеть капитана, она пригласила меня подняться, и через несколько минут я понял, что нахожусь перед лицом счастливой случайности, вручившей мне бесценный (для будущей повести) материал. Капитан (не помню, к сожалению, его фамилии) собирался на пенсию, а так как для получения пенсии трех месяцев не хватало, его отправили на этот, давно списанный, бездействующий пароход. Вообразите, как встретил меня старый моряк, еще деятельный, живой и умиравший на этой дряхлой посудине от скуки! Однако именно она-то и была мне нужна. Проворно лазал я по всем ее каютам и трюмам, записывал все, что могло пригодиться — и ведь все или почти все пригодилось! А потом — это было уже в гостинице — капитан рассказал мне сперва историю своей жизни, а потом историю парохода — не этого, другого, любимого,— не знаю, какая из этих двух историй была интересней. В заключение он подарил мне на память «лоцию Берингова моря», испещренную его заметками, а я пообещал и (вернувшись домой) послал ему свой роман «Два капитана».

Действие повести происходит на движущемся судне, и необходимо было ясно представить себе его путь — сперва на карте, потом — на деле. На следующий день мы пошли из Мурманска по Мотовскому заливу. Я понял в этот день, что не заметил в годы войны всей красоты северной природы. Это понятно — тогда было не до красоты. В то время природа Крайнего Севера взвешивалась на весах — сперва обороны, потом наступления.

Писать на быстро идущем катере трудно, но я не от-

рывал карандаша от блокнота. Команда помогала мне. Рулевой пригласил меня на мостик, где записывать под свежим ветром стало еще труднее. Моторист, не забывая своих обязанностей, показывал светлые фигуры облаков на темно-синем раскачивающемся небе.

На катере был коренной северянин, старый моряк. В конце концов и он втянулся в наше занятие, обнаружив, к своему удивлению, что сорок лет прожил перед лицом беспрерывно совершающегося чуда.

Вот как выглядело это чудо, когда мы шли на базу: под освещенными снизу неподвижными облаками стоял застывший, тихий пожар, а в глубине этого размазанного, как на полотнах Ван Гога, пожара другие, легкие облака стремительно летели прямо в каменную линию сопок. Маленькая луна, стоявшая спиной к солнцу, затерялась в огромном, опрокинувшемся овале неба. Все казалось неподвижным в этом овале, и все было в беспрерывном, плывущем движении.

В Мурманске меня ждал новый консультант, новый доброжелатель моей будущей повести — опытный моряк. Но на этот раз разговор шел в другом направлении. Мне надо было узнать о своих героях больше, чем я хотел сообщить читателю. Для того чтобы отчетливо представить себе человека, о котором ты пишешь, нужны подробности, которые подчас остаются в черновиках, в набросках. Черновик характера — вот понятие, занимающее в рукописи гораздо большее место, чем в книге. Именно в этих черновиках нужно искать ключ к жизни героя, ту сущность, без которой нельзя нарисовать его образ.

Последние дни на Крайнем Севере были отданы Мурманску. В годы войны моряки называли это «свободной охотой». Я бродил по городу без цели, записывая все, что могло (или не могло) пригодиться. Немцы сбросили на Мурманск едва ли не больше бомб, чем на Мальту. Рубленый деревянный город был сожжен дотла. На месте пепелища поднялась большая красивая столица Заполярья. Но мне был нужен старый город, а я не мог его найти, как ни искал. Исчез бесследно знаменитый квартал «Шанхай», в котором когда-то шумно проводили время моряки, приходившие сюда со всех широт на иностранных пароходах. Современный стадион построен в центре города, на месте громадного оврага. Мне удалось найти лишь несколько старых, почерневших деревянных домов. Я зарисовал их. И, вернувшись в Москву, принялся за повесть «Семь пар

нечистых», в которой мне хотелось рассказать о трагическом и поучительном переломе первых дней Великой Отечественной войны.

Когда повесть была закончена, я отнес ее Арсению Григорьевичу. Он прочитал ее и предложил поговорить. Сердечный приступ уложил его в постель, и мы разговаривали в кремлевской больнице. Не могу похвастаться, что он встретил повесть с восхищением. Однако одобрил, а на полях — это сразу сделало машинопись тем, что архивные работники называют «единицей хранения»,— назвал подлинные фамилии персонажей. Иначе говоря, раскрыл прототипы, безошибочно угадав в них своих офицеров.

Мое знакомство с Арсением Григорьевичем продолжалось до самой его безвременной смерти. Я видел его много раз в кругу друзей, в семейном кругу, в офицерской среде. Впечатления не потеряли своей остроты, размышления — я часто думал о нем — углубились. Но все же мое знакомство — далеко не полное —с Арсением Григорьевичем, мое знание его жизни и деятельности не дают мне права на то, что можно было бы назвать «психологическим портретом». Все рассказанное на этих страницах — лишь наброски, эскизы к портрету.

И. И. ФИСАНОВИЧ

Что представляет собой работа военкора? Если охватить все ее многообразие одним взглядом, пожалуй, можно назвать ее совокупностью беглых, мимолетных встреч, на которых лежит отблеск еще не остывшего боя. Но из этого множества мне хочется выделить одну, как раз по той причине, что она не была ни мимолетной, ни беглой. Все дальнейшее представляет собою несколько страниц из фронтового блокнота.

...Однажды вечером, вскоре после моего приезда, возвращаясь от командующего, я услышал условные выстрелы, которыми подводная лодка сообщает о потоплении транспорта противника. Это всегда производит впечатление — начинают гадать, чья лодка вернулась. Из дому я позвонил в штаб, и мне сказали, что вернулся Герой Советского Союза капитан третьего ранга Израиль Ильич Фисанович, потопивший два транспорта.

На другой день я отправился к нему. Подводник, возвращающийся из плавания, имеет право полного отдыха в

течение суток. Поэтому начальник политотдела просил меня не беспокоить Фисановича. Но дело шло уже к вечеру, и мне, естественно, хотелось поскорее написать в «Известия» о новой победе. Я позвонил ему по телефону и спросил, не может ли он меня принять. Оказывается, он был занят тем, что писал историю своей подводной лодки [1]. За этим занятием я его и застал.

...Навстречу мне поднялся человек среднего роста, худощавый, наружности самой обыкновенной. Остановили внимание лишь красные, немного набухшие веки и внимательный, пристальный взгляд.

Первые минуты разговора трудны, в особенности если собеседник сдержан и скромен. Смысл ответов Фисановича заключался в том, что ничего особенного не случилось.

«В назначенный час мы отправились в условленный квадрат Баренцева моря, достигли вражеских берегов, заняли позицию. Рано утром увидели караван. Подплыли для торпедной атаки. Затем был отдан соответствующий приказ, и торпеда попала в цель».

Конечно, такого рода рассказ меня не удовлетворил. Я попросил его рассказать более подробно о команде, о трудностях, которые приходилось преодолевать в связи с местными условиями,— словом, дал ему понять, что для моей корреспонденции нужны живые черты. И он понял. Совсем в другом, более оживленном тоне он стал отвечать на мои вопросы. Не прошло и получаса, как я почувствовал в нем человека тонкого ума, большой образованности, глубоких знаний. Это сказалось прежде всего в том, как он быстро и свободно обрисовал мне театр действий, в котором ему приходилось работать. Он высоко оценил противника (в частности, в организационном отношении) и сказал, что хотя у нас действия подводного флота можно считать более смелыми и решительными, но в организационном отношении нам есть чему поучиться у немцев. В частности, делу разведки, которая поставлена у них лучше, чем у нас. Но тут же он заметил, что в последнее время противник допускает крупные промахи. Задача Северного флота — защита коммуникационных путей между Англией и Советским Союзом и Америкой и Советским Союзом. Караваны из Англии и Америки приходят в

---

[1] «История «Малютки». Военное издательство Министерства обороны.

последнее время нетронутыми — ни один транспорт не погиб.

Из трудностей он указал на чрезвычайное однообразие берегов, которое часто мешает ориентироваться, а ориентация в действиях подводных лодок играет огромную роль. «Мы действуем почти всегда очень близко от вражеских берегов — подле норвежских фиордов, главным образом Варангер-фиорда, Петсамо или близко от них. Заблудиться среди фиордов — очень опасно, а между тем однообразие ландшафта может подвести даже опытный взгляд.

Серьезные трудности представляет собой и погода. Баренцево море — не Черное и даже не Балтийское; оно очень капризно, с частыми переменами, сильнейшими штормами, страшными для подводных лодок, так как они не могут постоянно находиться на глубине. Так называемыми снежными зарядами блестяще пользуются торпедоносцы, чтобы, прикрываясь погодой, ударить по врагу. Снежный заряд — низкое облако над морем, выпадающее обильным снегом одновременно с сильнейшими порывами ветра. Для подводной лодки это не подарок».

Говоря о театре боевых действий, он начал более подробно рассказывать и об одной из своих удач. Дело было так: разведка донесла, что в указанном месте должен пройти конвой противника, сопровождающий транспорты. Подводная лодка заняла позицию в районе прохождения конвоя и в течение восьми часов ждала его в надводном положении.

Надо сказать, что обстановка на подводной лодке, особенно на такой маленькой, как «Малютка», где всего восемнадцать человек команды, всегда бывает очень напряженной. После такого продолжительного наблюдения необходимо было отдохнуть. Лодка погрузилась и в течение четырех часов находилась под водой. После этого она вновь всплыла, и как раз очень удачно,— боцман первый заметил миноносец, за ним транспорт, а сзади, как ему показалось, шел сторожевик. Шли они вдали от берега на контркурсе по отношению к лодке. Тут-то и наступают те решающие полторы-две минуты, когда судьба решает — кто погибнет: лодка или объект нападения? Я, по своей неопытности, спросил, какая команда была дана. Он рассмеялся очень весело и сказал, что была дана та команда, которая упоминается во всех корреспонденциях с флота, а именно: «Аппараты — товсь!»

Он приказал идти на сближение, развернулся, чтобы пересечь путь каравана под углом, и на таком перпендикулярном курсе предпринял торпедную атаку. Это было в темноте, в четыре с половиной часа утра, при облачности, но ему помогло то обстоятельство, что облачность над берегом не доходила до горизонта и лунный свет, падавший со стороны чистого сектора неба, освещал небо. Торпеда была пущена в тринадцати кабельтовых от миноносца. Это — близкое расстояние, но не самое близкое, с которого Фисанович обычно атакует вражеские корабли. На Северном флоте он считается мастером близких атак. Понятно, что на таком расстоянии, с одной стороны, увеличивается опасность для самой лодки, но, с другой стороны, прямо пропорционально вырастает возможность попадания. Обычно залп производится с тридцати — сорока кабельтовых.

Рассказывая, Фисанович все время стремился показать, что потопление этого миноносца — не его единоличная заслуга. То и дело он упоминал одного или другого члена команды — старшину Сережина, торпедиста Немова и других.

Было выпущено две торпеды, но попала одна. Как известно, она оставляет предательский след, по которому вражеский корабль обнаруживает атаку. Впрочем, бывают случаи, когда немцы ошибаются и думают, что корабль взорвался не от торпеды, а от мины. В данном же случае торпеда была обнаружена, а следовательно — и подводная лодка: пенистый след и брызги были замечены с миноносца. Фисанович приказал немедленно готовиться к срочному погружению. Лодка уже развернулась на 80 градусов, когда и сам командир и некоторые члены экипажа увидели столб воды, поднявшийся выше трубы миноносца.

Вопрос о том, потоплен ли вражеский корабль, впоследствии обсуждается на Военном совете. И часто бывает, что успех командиру не засчитывается, так как нет точно выверенных объективных данных, по которым можно судить, что корабль потоплен. Обычно это определяется по звуку взрыва, который слышит большинство команды или часть команды в каком-нибудь отсеке. На этот раз во всех отсеках подводной лодки был слышен взрыв, а командир и боцман наблюдали за тонущим миноносцем. Он начал терять ход, останавливался; было видно, как он стал «укорачиваться», как говорят, на линии горизонта. Потом его заволокло облаком, он стал, как го-

ворят подводники, «парить» и через шесть минут скрылся под водой. Всего с момента обнаружения корабля и до его потопления прошло двенадцать минут.

Дело в данном случае было не в водоизмещении корабля, хотя обычно выбирают самый большой транспорт,— потоплен был военный корабль, что для командира было большим успехом.

Я стал расспрашивать Фисановича об экипаже и, может быть, впервые в нашем разговоре «почувствовал» его как командира и человека. Оценки были точны и объективны. Особенно тепло он говорил о Каратаеве, которого он считал лучшим техником на Северном флоте и о котором он сожалел, так как его сняли с подводной лодки и сделали механиком дивизиона. Отметив боцмана Тихоненко — киевлянина, в прошлом слесаря, но в сущности человека любой профессии,— он оценил его как непоседу, обладающего вкусом к любой новизне и стремящегося ко всему подойти со своей, подчас очень своеобразной точки зрения. Он награжден орденами, да и весь экипаж награжден орденами, за исключением двух-трех учеников, которые прибыли недавно.

С большой любовью он говорил об Анатолии Шумихине, как о необычайно талантливом «слухаче». Работе акустики на лодке придается огромное значение. Акустик — это человек, который слушает шумы и первый определяет по шуму винтов близость вражеского корабля. Разобраться в этих шумах очень трудно: бьет о берег прибой, доносятся какие-то звуки из глубины моря, когда лодка находится в подводном положении,— словом, это целая симфония, в которой только натренированный слух может услышать шум винтов корабля. В биографии Шумихина был случай, когда, разобравшись в этой симфонии, да еще в плохую погоду, он в течение 34 минут «выслушивал» приближение вражеского корабля. А еще через две минуты был отдан приказ и последовала атака. Транспорт был потоплен.

Два-три раза в каюту Фисановича заглядывали офицеры и, увидев меня, скрывались, обещая зайти попозже. Затем один краснофлотец принес бутылку вина, второй — закуску. Так как наш разговор затянулся, офицеры стали заходить, знакомиться со мной, поздравлять моего хозяина. Он был представлен к ордену Отечественной войны I степени и через неделю получил его — это было при

мне — из рук Арсения Григорьевича Головко, командующего Северным флотом.

Надо сказать, что, судя по тому, как он краснел и смущался, когда его поздравляли, видно было, что он не принадлежит к числу людей, которые гордятся полученной наградой, и что вообще скромность является его отличительной чертой. Несмотря на то, что ему было уже тридцать лет, всякий раз он краснел, как мальчик, всякий раз старался перевести разговор на другую тему, в чем ему очень помогало вино,— он угощал всех, но сам пил мало.

Я давно уже засунул свой блокнот в карман и с интересом прислушивался к подводникам. Я в первый раз был в их среде, первый раз слышал те довольно соленые выражения, которыми они пересыпали свою речь. Несколько раз у меня рука отправлялась за блокнотом в карман, но я удержался, потому что чувствовал некоторую неловкость при незнакомых людях афишировать свою профессию.

Я ушел, взяв с Фисановича обещание, которое он дал очень охотно,— встретиться снова.

...На этот раз он был при всех своих орденах — вернулся от командующего. Мы заговорили с ним не о морских делах, а о литературе, об искусстве. Каждая глава истории подводной лодки, которую он пишет, начинается эпиграфом, что придает ей сходство с настоящим литературным произведением,— при этом часто эти эпиграфы стихотворные. Еще раньше, во время нашей первой встречи, я убедился в том, что он хорошо знает литературу и эти его эпиграфы тесно связаны с содержанием той главы, которой они предпосланы, и всегда содержат какую-то определенную мысль. Эпиграфы у него и из Пушкина, и из старых классических военных книг, например из Жомини, которого он читал и хорошо знает.

Вот один из эпиграфов — слова, принадлежащие Петру I: «Храброе сердце и исправное оружие — лучшая защита государства».

В нашем разговоре он легко цитировал Пушкина, которого он, очевидно, знал великолепно, и высказывал трезвые суждения о современной литературе. Я спросил его, читал ли он Соболева, и он, высоко оценив литературную деятельность Соболева, заметил, что недостаток его заключается в том, что он описывает войну как парад, как праздник, в то время как война является трудным и кровавым делом, требующим огромного напряжения всех душевных и физических сил.

В то время как для людей, не уверенных в себе, в своей профессии, не уверенных в прочности того места, которое они занимают на земле, нужна поза, стремление как-то себя подать, приукрасить,— для настоящего мастера своего дела — для Фисановича — поза не нужна. Это сказывается даже в его иронии по отношению к тем, кто любит приукрасить свою профессию, подать ее в романтическом свете. Это человек, который точно и бесстрастно смотрит на войну, точно и бесстрастно оценивает врага. Он знает, до какой степени война тяжела и несвойственна человеку...

Капитан II ранга, Герой Советского Союза Фисанович значится среди североморцев, зачисленных навечно в списки кораблей, частей и соединений Краснознаменного Северного флота.

1943

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

Чехов считал, что критические статьи о себе читать надо не сразу. Надо отложить их в сторону, дождаться ясного летнего дня, запастись пивком и где-нибудь в прохладе, в тени, в саду прочитать их все сразу.

Именно так должен был поступить и я, напечатав в 1949 году первую часть романа «Открытая книга». И до той поры резкие критические статьи не производили на меня глубокого впечатления. Однако подчас я понимал, какую цель преследовал автор и в чем он меня упрекал. Но решительно ничего не мог я понять, прочитав множество статей, оценивающих первую часть моего романа. Почему-то особенное отвращение вызвала гимназическая дуэль, о которой я рассказал на первых страницах. Никто не отрицал, что она была возможна в 1916 году, но дерзость, с какой я осмелился остановить на ней внимание читателя, казалась критикам непростительной, беспрецедентной. «Любованье дореволюционным бытом» — вот куда единодушно гнули они, не замечая, что дуэль, как происшествие исключительное, нарушающее мирное течение жизни, никак не вяжется с понятием «быта». Кончались статьи горьким, а иногда и грозным упреком в непонимании задач социалистического реализма.

В «Литературной газете» 11 декабря 1949 года было помещено письмо первокурсников Ленинградского педаго-

гического института, посвященное разбору моего романа. Оно называлось «Герои не нашего времени». Вот что писали первокурсники:

«С первых же страниц романа начинается целая серия нудных любовных увлечений... И вся эта чехарда так и не прекращается до конца книги, заслоняя собой все то, что связано с главной темой произведения — идейным, духовным формированием советской девушки, будущего врача-исследователя.

Автор вводит нас в какой-то странный, словно неживой мир, в котором действуют не люди, а какие-то непонятные фигуры, похожие на манекены, совершающие столь же непонятные поступки... А автор всеми силами пытается «заинтересовать» читателя странными сюжетными ходами, удивительными совпадениями, которых никогда не бывает в жизни, нарочитыми недомолвками, намекая на какие-то «страшные», но по сути дела очень скучные и пустые тайны...»

«Почему же так неверно, путано изобразил автор «Открытой книги» комсомольскую и студенческую жизнь?.. И откуда такая любовь писателя к дешевым псевдолитературным приемам, к обыгрыванию неправдоподобных совпадений, дуэлей, «похищений», сбывающихся гаданий и тому подобного литературного старья, занимающего большую часть книги?

Нам кажется, что все это произошло потому, что автор *не знает* того, о чем пишет, и не хочет изучать жизнь; незнание жизненного материала он пытается возместить «эффектными» описаниями, душещипательной мелодрамой. Но время таких книг дурного вкуса, проникнутых легкой «литературщиной», давно прошло. Вряд ли сейчас найдутся охотники следить за тем, как Глашенька убегает от ангелоподобного Митеньки с дьяволоподобным Раевским, как бегает за Глашенькой Митенька и как мучительно «любит» Митеньку Танечка, которую в свою очередь любит Андрей и т. д. *Нам просто неинтересно читать об этом.* Точно так же не вызывает у нас ни интереса, ни особых симпатий сама героиня романа Таня Власенкова, слабая, ограниченная, какая-то бесхарактерная девушка с чуждыми нам представлениями и симпатиями».

К. А. Федин рассказывал мне, что, выступая в Ленинградском педагогическом институте, он упрекнул авторов письма за «дерзости, непростительные в литературных отношениях». В ответ на его вопрос: «Интересно ли было

читать «Открытую книгу»?» — студенты хором ответили: «Интересно». А когда он усомнился в том, что первокурсники написали это письмо по собственной инициативе, наступило долгое, неопределенное молчание.

Не буду приводить здесь своего разговора с В. Ермиловым, тогдашним редактором «Литературной газеты». К сожалению, этот разговор тоже не был лишен «дерзостей», неприличных в литературных отношениях.

Доводы первокурсников, слегка усложненные и стилистически обработанные, повторялись в статьях таких известных критиков, как А. Тарасенков и З. Паперный, и тогда (в первый и последний раз) я решил написать письмо в редакцию «Литературной газеты». Впрочем, по совету К. Симонова (редактора «Нового мира», где появилась первая часть «Открытой книги») письмо осталось в моем письменном столе. Я бы не стал приводить его здесь, но как пройти мимо этого необъяснимого нападения, надолго определившего ту атмосферу, в которой я упорно продолжал писать свою трилогию, отнявшую у меня более восьми лет работы?

Вот несколько цитат из моего письма:

«Начну с того, что вы, товарищи, напрасно взяли на себя труд пересказывать содержание первой части романа. Она напечатана, и любой читатель легко может убедиться в том, что ваш пересказ нисколько ее не напоминает. Более того, он дает представление о каком-то нелепом произведении, за которое не взялся бы, находясь в здравом уме и твердой памяти, ни один писатель.

Передает ли известная эпиграмма:

Толстой, ты доказал с терпеньем и талантом,
Что женщине не следует «гулять»
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,
Когда она — жена и мать,—

содержание «Анны Карениной»? Любое произведение, даже самое совершенное, можно пересказать так, что при всей видимости правдоподобия оно предстанет в глубоко искаженном виде. Так как вы в своем письме пользуетесь не моим романом, а собственным пересказом, мне легко будет в дальнейшем указать на эти искажения [1].

---

[1] Именно так поступил критик В. Гусев, который с безнаказанным издевательством пересказал содержание моего романа «Двухчасовая прогулка» («Литературное обозрение», 1979, № 8).

Что должны были, прежде всего, сделать вы, принимаясь за разбор романа?

Определить главную задачу, которую поставил перед собой автор. Нельзя сказать, что вы не видите этой задачи. Но вы намеренно обходите все, что сделано для ее решения...

Как вы думаете — зачем ввел я в роман фигуру старого доктора? Почему так много внимания отдал его труду, который он посылает Тимирязеву, о котором пишет Ленину? В вашем изложении романа даже не упоминается о старом докторе — и это в то время как одна из частей романа так и называется «Старый доктор»? Населив мою книгу «манекенами», «девицами неопределенных занятий», какими-то «говорунами» из какого-то «гимназического кружка», вы забыли о главном действующем лице, жизнь которого оказывает огромное влияние на жизнь и работу почти всех других героев романа. Как могли вы не заметить, что основные, определяющие страницы романа отданы научным интересам Тани Власенковой?

Развитие их начинается еще в детские годы, когда старый доктор рассказывает ей сказки о ночном стороже, который любил смотреть через увеличительное стекло. В юности поэтическое представление о природе под влиянием лекций, которые старый доктор читает лопахинским комсомольцам, приобретает реальные очертания. В институтские годы, работая под руководством известного микробиолога З., Таня постепенно входит в мир научных понятий — входит, преодолевая огромные трудности, с энергией, заслуживающей подражания. Между четвертым и пятым курсами она едет на эпидемию в Анзерский посад и, занимаясь в сложнейших условиях практической работой, делает свое первое научное открытие. На пятом курсе она продолжает работать над ним. Перспектива научной деятельности открывается перед ней, но она выбирает практическую работу на селе, потому что эта работа представляется ей в данное время более необходимой для страны и народа.

Обо всем этом рассказано подробно на очень многих страницах. Не заметить этого основного стержня моей книги — невозможно. Почему же вы ничего не сказали о нем?

Ответьте по совести на этот вопрос.

Не заметив — или намеренно опустив — главное, что есть в моей книге, отважные критики вставили в нее то,

чего в ней нет. Откуда взяли вы, что не рабоче-крестьянская молодежь, а какие-то «активисты-гимназисты» составляют «главное ядро комсомольской организации города»?

Да и откуда могли взяться эти «гимназисты-активисты» в 1921—1923 годах? Уж не из статьи ли Тарасенкова, напечатанной в журнале «Знамя»? Во время Октябрьской революции Тане — одиннадцать лет. Могла ли она в этом возрасте вместе с Павлом Корчагиным бороться с голодом и разрухой, строить новые заводы и новые города на просторах Сибири, в дальневосточной тайге? Хронологически биография моей героини не совпадает с жизнью поколения Павла Корчагина — так что не стоило брать этого сопоставления из статьи Шебунина о моем романе, появившейся в «Вечерней Москве».

Перейду теперь к ложным сведениям о героях книги, которые даются в письме. Именно ложным — как иначе назвать утверждение, что Таня «с горя» поступает в Медицинский институт»,— между тем как влияние старого доктора, заменившего ей отца, давно подготовило ее истинное призвание. Правда, она увлекается театром и держит экзамены в Институт экранного искусства, но разве так уж просто после окончания школы выбрать профессию, то есть найти свой жизненный путь?

Разве не знаем мы биографий многих славных советских ученых, лишь после долгих поисков нашедших свое призвание?

Вы утверждаете, что Таня «психологически одинока», и даже ставите мне в вину название главы «Наедине с собой» — точно остаться наедине с собой предосудительно для советского человека. С детских лет она делится своими заветными мечтами с Андреем, со старым доктором, потом с институтскими друзьями — психологическое одиночество ни в малой степени не свойственно ей. Напротив, у нее открытый характер, и эта особенность подчеркнута самим названием «Открытая книга» — то есть книга, в которой героиня рассказывает о себе, ничего не скрывая...

Мне предстоит нарисовать складывающийся на протяжении многих лет характер — задача сложная, но и благодарная. Не нужно забывать при этом, что я должен показать развитие этого характера на фоне общего развития советской науки.

Роман пишется в разных стилевых формах — сначала

от лица маленькой девочки, потом от лица девушки и, наконец,— это еще впереди — от лица сложившегося, взрослого человека. Это — тоже один из способов показать развитие личности Тани. Между тем в каждом абзаце вы отождествляете меня с моей героиней: «Автор вводит нас в какой-то странный мир», автор «всеми силами старается заинтересовать» и т. д. Полностью отождествлять автора и рассказчика в данном случае — нельзя. Ведь не приходит в голову ставить знак равенства между Пушкиным и рассказчиком «Истории села Горюхина»? Или между Чеховым и рассказчиком «Моей жизни»?

Но есть в письме одна сторона, на которую нужно обратить особое внимание. Многие страницы «Открытой книги» посвящены теме любви. Не делая ни малейшей попытки разобраться в сущности отношений между моими героями, вы просто валите эти отношения в кучу. И не только валите, но еще и ругаете эти отношения то «чехардой», то «роковыми страстями». Между тем стоило бы разобраться!

В последние годы наша литература сравнительно мало занимается темой любви и семьи, хотя никто, кажется, не сомневается, что, работая над широким изображением советского общества, обойти ее невозможно. Нечего и говорить о большом воспитательном значении этой темы — разумеется, если она подана в правильном освещении. Недавно в «Литературной газете» состоялось интересное совещание, на котором видные деятели народного просвещения справедливо упрекали писателей за их поверхностное отношение к разработке темы любви и семьи,— в то время как наша молодежь жадно ищет в художественной литературе ответа на волнующую ее тему.

Не могу сказать, что в своем романе я отвел этой теме то место, которое она заслужила,— так что напрасно вы упрекаете меня в том, что история любовных отношений «заслоняет собой идейное, духовное формирование Тани».

Одна из задач «Открытой книги» — изобразить историю чистой любви, прошедшей через многие душевные колебания, противопоставив ее любви порочной. В первом томе это противопоставление лишь намечено — но намечено в ряде сцен, понятных внимательному читателю. Отвращение к порочной, низкой любви красной нитью проходит через всю жизнь Тани. Именно это чувство, а не ревность, как утверждаете вы, является основой ненависти Тани к Глафире Сергеевне.

Еще несколько замечаний. Откуда это стремление подменить серьезный, основательный разбор характера героя ругательными эпитетами: «дьяволоподобный Раевский, придурковатый Андрей, коварная Глашенька, пустоватая Машенька» и так далее? Почему Митя, в студенческие годы содержащий мать и брата, начавший свою врачебную деятельность на фронтах гражданской войны, молодой, талантливый ученый, назван бездельником? Или вы полагаете, что обругать литературного героя — то же самое, что объяснить его? Откуда это стремление задеть писателя, переделывая на уменьшительные имена его героев — Митенька, Танечка?

Вы упрекаете меня в дурном вкусе. Уж не это ли считаете вы признаком хорошего вкуса...»

Я более чем кратко изложил историю работы над трилогией «Открытая книга». За восемь лет работы над ней в литературе произошли глубокие, необратимые перемены. Скажу только, что в конечном счете трилогия получила признание.

1949 — 1978

Глава четвертая

ПЯТИДЕСЯТЫЕ

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

(Речь на Втором съезде писателей)

...Некогда Горький рассказывал нам, тогда начинающим писателям, как нужно действовать в литературе. Все кажется легким в юности, и я, помнится, был поражен, услышав от него, что труд писателя — это именно труд, то есть ежедневное, может быть, ежечасное писание — на бумаге или в уме. Это горы черновиков, десятки отвергнутых вариантов. Это терпение, потому что талант обрекает писателя на особенную жизнь, и в этой жизни главное — терпение. Это жизнь Золя, который привязывал себя к креслу, Гончарова, который писал «Обрыв» около двадцати лет, Джека Лондона, который умер от усталости, как бы ее ни называли врачи. Это жизнь тяжелая и самоотверженная, полная испытаний и разочарований. «Не верьте тем,— сказал Горький,— кто утверждает, что это — легкий хлеб».

Когда-то мне казалось, что для того, чтобы изобразить то необычайное время, в котором мы живем, нужно отказаться от задач чисто литературных, потому что непосредственное знание жизни само подскажет то или другое решение литературной задачи.

Я часто цитировал известные строки Толстого: «Вронский не мог представить себе того, что можно было вовсе не знать — какие есть роды живописи — и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать к какому-нибудь известному роду».

Теперь я вижу, что был неправ и что эта мысль, глубоко верная, например, относительно выбора жанра, совсем не предполагает «свободу от техники». Стоит только вспомнить ту школу самоизучения, которую создал для

себя Толстой, прежде чем была написана первая строка «Детства».

В первые послевоенные годы то и дело появлялись новые имена. Свежий материал ворвался в литературу, и казалось, что развитие ее идет быстрым и верным путем. Были написаны правдивые книги о виденном и пережитом, и благодарный читатель, который сам был участником и очевидцем народных испытаний, легко прощал иным из молодых и торопливость, и несоразмерность частей, и небрежности стиля.

Но вот прошли не недели и месяцы, а годы, и многие писатели, выступившие с яркими, запомнившимися произведениями, остались авторами одной книги. Почему они замолчали? Потому что огромный жизненный опыт потребовал от них столь же огромной работы? Потому что у них не хватило смелости, уверенности в себе, профессиональной хватки?

Настоящая литература начинается там, где происходит открытие — открытие не только для читателя, но и для писателя. Настоящий роман должен быть построен так, что, если рассыпать его на отдельные страницы, его мог бы собрать даже ребенок[1]. Именно этим подлинное художественное произведение отличается от мнимой литературы, в которой материал главенствует над искусством.

Можно представить себе длинную галерею произведений на важные темы, в которых степень художественного воплощения материала будет постепенно усиливаться, достигая все большей тонкости и глубины. Здесь и «Люди с чистой совестью» Вершигоры, и хорошая, с моей точки зрения, повесть Казакевича «Сердце друга», и не получивший еще должной оценки талантливый роман Гроссмана «За правое дело».

Но с чувством сожаления встречаетесь вы в этой галерее с книгами, которые не дай бог рассыпать,— пожалуй, и сами авторы не в силах будут определить последовательность страниц, если их своевременно не перенумеровали машинистки. По сути дела, это авторы еще не написанных книг. Книги их опубликованы, но это — лишь слабый, приблизительный набросок того, что они должны были написать. Авторы подобных книг — это люди, не

---

[1] Об этом справедливо говорил Шкловский на диспуте в Ленинграде. См. с. 107 настоящей книги.

прошедшие профессиональной писательской школы, остановившиеся перед трудностями техники, не разработавшие своего таланта.

Загляните в черновые рукописи Пушкина, Некрасова, Достоевского, и вы увидите, что пафос преодоления трудностей осенял три четверти того, что было создано этими гениями нашей литературы. Я уже не говорю о трудностях нелитературных — об инерции, усталости, горечи обид, наконец, просто лени. «Не пишется» — как часто приходится слышать эти слова от товарищей по работе! «Первое желание, когда подходишь к письменному столу, бежать от него»,— сказал мне однажды известный писатель. Но многие превосходные книги не были бы написаны, если бы создатели их прислушивались к подобным желаниям. Впрочем, это относится и не только к молодым. Писатели, доказавшие своими первыми книгами, что у них есть о чем рассказать народу, не имеют права не работать.

Ненаписанные книги бродят в нашей литературе, занимают место на библиотечных полках, на книжных прилавках, в редакционных портфелях. Возможно, что, если бы уровень редакционной работы наших журналов и издательств был значительно выше, многие из этих книг заняли бы место не только на библиотечных полках, но и в сознании читателей. К сожалению, это происходит сравнительно редко.

Справедливо ли общественное мнение, что приток «новых» не велик и с каждым годом становится меньше и меньше? Думаю, что нет и что если бы развитие литературы определялось количеством писателей, по этому поводу не стоило бы волноваться. Дело не в том, что у нас мало талантов. Мало хороших книг и слишком много ненаписанных — вот о чем нужно думать и думать!

Я не сомневаюсь в том, что, если бы Алексей Толстой вернулся к «Хождению по мукам», он серьезно задумался бы над композицией этой трилогии: композиция значительно менее стройна во второй и третьей частях, чем в первой. Много лишних сцен, а некоторые, несомненно хорошие, написаны приблизительно, бегло.

Литературная школа, техника работы — вот о чем нужно говорить там, где писатели собрались, чтобы обсудить свои профессиональные задачи. Нужно говорить о том, как работать. Десятки сомнений одолевают романиста, который пятый или шестой год пишет свою большую книгу. Верно ли изображен тот или другой герой, удалось

ли правдиво нарисовать обстановку, занимательно ли развивается сюжет и — самое главное — двигает ли произведение нашу литературу вперед хоть на шаг? С усталой головой приходит он на то или другое собрание. И писатели один за другим выступают с речами, в которых о литературе как таковой нет ни единого слова.

Жизнь Союза советских писателей занимает всех, со всеми ее достоинствами и недостатками, а жизнь литературы для многих из нас маячит где-то на втором плане.

У нас большая, любимая народом, окруженная самыми требовательными в мире читателями литература. Но в большом ее хозяйстве нам предстоит еще сделать немало.

В общей картине будущего, которую я вижу перед собой, многое пока еще представляется несколько фантастическим. Но от нас зависит вдохнуть в эту картину подлинную, реальную жизнь.

Я вижу литературу, в которой самые опытные, самые знаменитые писатели работают, не отвлекаясь ничем и не заставляя читателей десятилетиями дожидаться окончания своих произведений.

Я вижу литературу, в которой молодые и старые не устают учиться и учиться. Маяковский говорил: «Не беда, если моя новая вещь хуже предыдущей; беда, если она на нее похожа».

Я вижу литературу, в которой редакции смело поддерживают произведения, появившиеся в их журналах, отстаивая свой самостоятельный взгляд на вещи и не давая в обиду автора, нуждающегося в защите.

Я вижу литературу, в которой критика разбирает произведения с позиций автора, не меряя всех на одну мерку и помня слова Пушкина, что произведение искусства надо судить по законам, им самим для себя признанным.

Я вижу литературу, в которой любой, самый влиятельный отзыв не закрывает дорогу произведению, потому что судьба книги — это судьба писателя, а к судьбе писателя нужно относиться бережно и с любовью.

Я вижу литературу, в которой личные отношения не играют ни малейшей роли.

Я вижу литературу, в которой на первом плане в сознании писателя, члена редколлегии, члена секретариата Союза писателей, стоит забота о создании новых произведений, потому что это и есть наше главное дело.

Я вижу литературу, в которой приклеивание ярлыков считается позором и преследуется в уголовном порядке,

которая помнит и любит свое прошлое. Помнит, например, что сделал Юрий Тынянов для нашего исторического романа и что сделал Михаил Булгаков для нашей драматургии.

Я вижу литературу, которая не отстает от жизни, а ведет ее за собой. Маркс писал о Бальзаке, что его сила заключается не только в том, что он изобразил людей своего времени, но предсказал характеры, которые еще должны были появиться. И они действительно появились.

Мне думается, что у нас есть все возможности, чтобы эта картина стала живой действительностью нашей литературы.

1954

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

ИЗ ОПЫТА

В литературе всегда идет борьба между удачами быстрых литературных карьер и мнимыми неудачами, связанными с новым зрением в искусстве; между дешевым успехом, основанным на связях и отзывах,— и трудным, медленным успехом художника.

В молодости у меня намечался совсем другой путь; он был использован Вельтманом и Вл. Одоевским в XIX веке, он нашел гениальное воплощение в повести Гоголя «Нос», в сказках Щедрина, а в наше время в своеобразной прозе Олеши и Булгакова. Вероятно, огромность всего, что я увидел в них — это было в конце двадцатых годов,— заставила меня всерьез задуматься над другими возможностями, над перспективами реалистической прозы. Нужно было овладеть совсем другим стилистическим строем. Может быть, мои первые победы в этом направлении были неудачными? Не знаю. Тогда мне казалось, что да. Представить себе, что после двенадцати лет работы нужно писать как-то иначе, чем прежде, преодолеть чувство неуверенности,— для этого действительно нужно было любить свое дело.

Еще одна трудность обернулась неудачей. Я написал несколько пьес, но никто не знает меня как драматурга, и я сам путаю сюжеты моих пьес. Кажущаяся легкость этого жанра в свое время подкупила меня. Это было приятно:

ощущать, что вещь складывается сама собою. Но то, что пишется легко, почти всегда не удается. Как-то я пожаловался Александру Беку, что с трудом пишу трилогию «Открытая книга». Он ответил: «Но ведь это очень хорошо, что с трудом!»

Более чем странными были в те годы мои отношения с критикой. Подчас я решительно не понимал, да и теперь не понимаю — чего она от меня хочет. Мне кажется, что иные из критиков и сами этого не понимали и не понимают. Попробуйте представить себе, что по какой-то несчастной причине вся наша проза и поэзия вдруг исчезла без следа. Можно ли было бы судить о нашей литературе по критике, оставшейся, допустим, невредимой?.. Думаю, что нет.

...Теперь многое кажется удивительно ясным и понятным. Я теперь знаю, как собирать материал, как строить книгу, как важно знать о своем герое во много раз больше, чем о нем узнает читатель. Я знаю теперь, что, когда мне становится скучно писать, непременно станет скучать и читатель. Я знаю теперь, что никогда не нужно немедленно печатать только что оконченное произведение. Пусть полежит, тогда сперва мне, а потом и читателям станет ясно, удача это или неудача...

1954

О РОМАНЕ

Современный роман определился как трехмерный, объемный жанр в XIX веке (Диккенс), придя на смену двухмерной, плоской прозе XVIII века — Вольтер, Филдинг. Думаю, однако, что все формы существуют синхронно.

В русской литературе этот жанр с самого начала был сдвинут в силу стремления ее к смещению жанров *вообще*. У Достоевского и Толстого — у каждого по-своему — жанр как таковой играет служебную роль. Знаменитое «вдруг» Достоевского, тысячи натяжек, условностей. При видимости традиционного жанра — пропорции нарушены.

В мировой литературе удар традиционной форме был нанесен в начале XX века Гамсуном, манера которого была уже близка к внутреннему монологу. В этом смысле ее можно противопоставить объективизму Флобера, у которого наблюдается наибольшее расстояние между авто-

ром и героями. У Гамсуна оно разительно уменьшается. В «Голоде» можно поставить знак равенства между автором и героем.

Следующий удар был нанесен Джойсом. Внутренний монолог выходит на сцену, расстояние между автором и героем продолжает сокращаться. Любопытно, что обращение к внутреннему монологу привело к новому взлету документальной литературы. Возник интерес к автору как личности, к его биографии — за счет сокращения расстояния между автором и героем.

1955

ТЫНЯНОВ И ГЕЙНЕ

Чем объяснить неизменный, обостренный интерес Тынянова к Гейне, которого он часто цитирует уже в гимназических сочинениях?

Я помню, с каким восторгом он прочел мне страницу из Жуковского, проклинавшего Гейне,— с восторгом только потому, что это была превосходная проза: «Но что сказать о... (я не назову его, но тем для него хуже, если он будет тобою угадан в моем изображении), что сказать об этом хулителе всякой святыни, которому откровение так напрасно было послано в его поэтическом даровании? Это уже не судьба, разрушавшая бедствием душу высокую и произведшая в ней бунт против испытующего бога (Байрон), это не падший ангел света, в упоении гордости отрицающий то, что знает и чему не может не верить; это свободный избиратель всего низкого, отвратительного и развратного, это полное отсутствие чистоты, нахальное ругательство над поэтической красотой и даже над собственным дарованием ее угадывать, это презрение всякой святыни и циническое, дерзкое против ее богохульство, дабы оскорбить всех, кому она драгоценна, угодить всем поклонникам разврата, это вызов на буйство, на неверие, на угождение чувствительности, на разнуздание всех страстей, на отрицание всякой власти, это не падший ангел света, но темный демон, насмешливо являющийся в образе светлого, чтобы прелестью красоты заманить нас в свою бездну» [1].

---

[1] Генрих Гейне. Сатиры. Перевод и предисловие Ю. Тынянова. Л., 1927.

«Темный демон, насмешливо являющийся в образе светлого» — вот та сторона творчества Гейне, которая была важна для Тынянова. Он не мог пройти мимо гейневского «разрушения темы», открывавшей необозримый теоретический горизонт.

Гейне был одним из тех писателей, которые были для Тынянова прямым воплощением перекрестной связи между творчеством и «теоретическим кредо». В поэзии — вставки, неожиданные повороты, уходы в сторону; в прозе — «личность до неприличности» — все это были открытия, будившие теоретическое воображение. «Остроумие как способ подачи материала» было духом творчества Гейне за много лет до того, как оно стало одной из формул ОПОЯЗа.

Борис Пастернак на основании описок, повторений, особенностей словаря Шекспира доказал подлинность его авторства: «Каждодневное продвижение по тексту ставит переводчика в былое положение автора. Он день за днем производит движения, проделанные великим прообразом. Не в теории, а на деле сближаешься с некоторыми тайнами автора, ощутимо в них посвящаешься» («Заметки к переводам шекспировских трагедий». «Литературная Москва», № 1, стр. 803).

Так переводил и Тынянов: живой Гейне встает за его переводами. Они были праздником для поглощенного тяжким, неустанным трудом ученого и романиста.

Две привязанности прошли через всю его жизнь: Пушкина он любил светло и мучительно; в Гейне он был с детских лет влюблен и относился к нему с юношеским восхищением.

1955

ТЫНЯНОВ И КИНО

О Тынянове можно сказать, что он — знаменит как исторический романист, широко известен как историк и теоретик литературы, известен как критик, менее известен как переводчик и почти неизвестен как кинематографист.

В одновременности его интересов лежал источник зарождения новых жанров. Границы их колеблются, стираются, портрет переходит в монолог, критическая статья — в фельетон. Особенно интересно сопоставить художественную прозу Тынянова с его работой в кино.

Ему принадлежат сценарии фильмов «Шинель» (по Гоголю), «СВД» («Союз великого дела», совместно с Ю. Г. Оксманом), «Подпоручик Киже». Для последнего фильма музыку написал С. Прокофьев. Впоследствии он переделал ее в знаменитую сюиту, положенную в основу балета «Подпоручик Киже», ныне поставленного на сцене Большого театра.

Теоретические статьи Тынянова — «Об основах кино», «О фэксах», «О сценарии» — содержат продуманную концепцию, значение которой не упало, а возросло с годами. О том, как Тынянов работал в кино, прекрасно рассказал Г. Козинцев. Статья его в сборнике, посвященном Ю. Тынянову (серия «Жизнь замечательных людей»), заканчивается фразой: «Пожатие его дружеской руки помогает мне всю жизнь».

Сопоставим хотя бы в общих чертах стилистическую манеру, характерную для трех романов Тынянова.

В «Пушкине» развит, усложнен спокойно-повествовательный стиль «Кюхли». Роман «Смерть Вазир-Мухтара» написан совершенно иначе. В основе — короткая фраза, резко переходящая в придаточное предложение. Подчас одно слово заменяет сцену. Между сценами — а иногда и между фразами — паузы, и автор не щадит читателя, который должен перебросить между ними воображаемый мост.

В «Проблеме стихотворного языка» Тынянов обосновал свою теорию «единства и тесноты стихового ряда». Читая «Смерть Вазир-Мухтара», невольно хочется применить эту мысль к прозе. Роман написан «тесно», что нисколько не мешает «распахнутости» его пространства. Стиль его приближается к киносценарию, с той разницей, что кадр сценария представляет собой лишь контур, нуждающийся в художественном воплощении, а кадр романа — частица последовательно раскрывающейся перед читателем картины.

Любая страница подтверждает это сравнение. Пушкин встречается с телом Грибоедова:

«Пушкин снял картуз.

Смерти не было. Был простой дощатый гроб, который он принял за ящик с плодами. Волы удалялись мерно и медленно.

Он поехал, удерживая коня.

Были ощутительны границы опаленной Грузии и свежей Армении. Становилось прохладнее.

Лиловые вымена впереди были холмами, дорога — пустой строкой черновика.

Река хрипела позади.

«Жизнь его была затемнена некоторыми облаками».

Тучи сгущались, круглые, осязаемые.

«Могучие обстоятельства. Оставил ли он записки?»

Дождь начал накрапывать, и вдалеке зарница осветила пунктиром зеленые пространства. Он обернулся. Волы были мухами внизу. Темнело. Дорога была дурная, и конь устал.

«Ему нечего было более делать. Смерть его была мгновенна и прекрасна. Он сделал свое: оставил «Горе от ума».

Конь брел, спотыкаясь. «Кляча»,— сказал Пушкин, затянул ремни у бурки, надел башлык на картуз. Дождь лил. «Мгновенна и прекрасна... Поручим себя провидению. Бурка не промокнет. Гроб каков. Ящик!»

Здесь кинематографично все. Сцена поставлена, дана в исчерпывающих крупных и общих планах. Более того: предсказан тот внутренний монолог, который зритель слышит с экрана в то время, как герой не говорит ни слова. Не знаю, когда мировая кинематография открыла этот прием — в пятидесятых годах? Или в шестидесятых?

Недавно вышел четвертый том «Трудов по знаковым системам» [1], посвященный памяти Ю. Тынянова (к двадцатипятилетию со дня смерти). В предисловии редакции говорится о том, что «идеи Ю. Н. Тынянова не только не устарели, но, напротив того, современная наука еще только сейчас становится на уровень его блестящих прогнозов».

Это в полной мере относится к работе Тынянова в кино, остро и своеобразно отразившейся в его художественных произведениях.

1955—1978

О ПОЛЬЗЕ КНИЖНОСТИ

В борьбе против книжности, которая в течение многих лет идет к нашей литературе, я неизменно был на стороне тех, кто подвергался незаслуженным, с моей точки зрения, упрекам. Это естественно. Я принадлежу к числу тех писателей, которые едва ли не с первых выступле-

[1] «Ученые записки Тартуского университета», 1969.

ний в печати подвергались нападкам за ограниченный мир книжного сознания.

Эти нападки я слышал не только от критиков, но и от близких друзей, с которыми начал и прошел почти весь свой литературный путь. В общих чертах они сводились к тому, что я окружил себя бесчисленным количеством книг и почти не выглядываю из этого искусственного, замкнутого мира. Мне нечего было возразить на упреки. Еще студентом — а я учился в двух вузах одновременно — я усердно трудился над собиранием библиотеки и с головой был погружен в чтение русской, западноевропейской и восточной литератур. Однако ни сетования, ни упреки в те годы ничего не изменили в этом образе жизни. Усиленное, ежедневное, начавшееся очень рано, примерно с восьми лет, чтение — продолжалось.

Мне тогда не приходило в голову, что и мои университетские впечатления, и часы, проведенные в залах библиотеки имени Салтыкова-Щедрина,— словом, жизнь среди четырех стен, уставленных книжными полками, со временем будет «открыта» мною как материал для литературных произведений. Напротив, я чувствовал всю справедливость упреков и завидовал моим друзьям с их богатым жизненным опытом, которым они смело пользовались в своей литературной работе.

Прошло немало лет, прежде чем я понял, что эта так называемая «книжная» жизнь не прошла для меня даром. Упрочился резервуар чтения, определился круг литературного сознания, в основе которого лежала русская литература начиная с восемнадцатого века. Более того, выработалось постепенно и то, что можно назвать искусством чтения.

Нечего и говорить о том, как важно для писателя это искусство. Чтение — существеннейшая часть его работы, и для того, чтобы найти необходимое и важное для себя, нужно умело владеть этим искусством.

Именно к такому, писательскому чтению я подошел в университетские годы, когда серьезно занялся литературной работой. Чтение невольно стало связываться с теми поисками, с тем профессиональным отбором, который впоследствии определил литературный вкус. Но что значили мои усилия в сравнении с примерами, которые стояли тогда перед моими глазами! Здесь в первую очередь я должен назвать Горького, который недаром в шутку называл себя «великим читателем земли Русской». Это был

поистине гигант чтения, обладавший памятью, охватывающей бесчисленные явления литературного мира.

В 1929 году я напечатал историко-литературную работу об Осипе Сенковском, давно забытом журналисте прошлого века, деятельность которого была мало известна даже специалистам по истории русской литературы. Я послал свою книгу Горькому, и оказалось, что он не только прекрасно знал произведения этого журналиста, но справедливо отметил в своем ответном письме, что художественная сторона его творчества недооценена в моей монографии.

Напомню, что в интересной книге Соммерсета Моэма «Подводя итоги» важные страницы посвящены писательскому чтению. Он перенес тяжелую болезнь и в течение четырех лет был вынужден находиться за «стеклянной стеной». И он говорил, что это были счастливейшие годы его жизни, потому что они были полностью посвящены чтению.

Итак, чтение — неотъемлемая часть любой литературной работы. Это не только мир литературного сознания, не менее важный, чем опыт реальной жизни. Это — сопутствующее всей жизни писателя явление резонанса, без которого серьезно работать почти невозможно. Войдите в комнату, где стоит рояль с откинутой крышкой, и хлопните в ладоши. Отзовется та струна, частота колебаний которой совпадает с колебаниями, возникшими в результате вашего движения. Так отзываются в опыте чтения те струны, которые совпадают с кругом ваших намерений и профессиональных интересов. Так образуется литературный вкус, и важно еще в юности позаботиться о его широте.

Не буду касаться здесь сложного и требующего особого анализа вопроса о традициях и влиянии. Отмечу лишь, что медленное профессиональное чтение оставляет глубокий след в работе писателя и что наметанный глаз без малейшего труда определит степень этой начитанности почти в каждом романе или рассказе. Не говорю уже о поэзии, где начитанность, опыт литературного мира виден как на ладони.

Не скрою, что я от души радуюсь, когда вижу эту так называемую «книжность» в нашей литературе. В этом смысле характерна проза Андрея Битова. Его читаешь, догадываясь, что первые сильные впечатления от прочитанных книг не только не забыты, но участвуют в том, как он понимает жизнь и как пишет о ней.

К сожалению, встречается и обратное явление: поразительное незнание русской литературы писателями разных поколений. Более того: они не только не скрывают свое невежество, которое наивно считают самобытностью, они им гордятся. Так, однажды я услышал поразившее меня суждение о Герцене. Известный, сложившийся писатель (не буду, сожалея о нем, называть его имени) утверждал, что Герцен «скучный, плохо писавший и ни для кого в наше время не интересный журналист». Читая Герцена, изумляясь свойственному ему мировому охвату, восхищаясь свободой и богатством его языка, я был, естественно, глубоко изумлен. Слышал я и другой взорвавший меня разговор — о Некрасове. В иных кругах он, оказывается, считается вульгарным поэтом, который кое-как пересказывал прозу плохими стихами. Это не просто отсутствие вкуса. Это — подчеркнутое пренебрежение к истории своей литературы.

Наряду с реальным, жизненным опытом в сознании писателя существует книжный опыт, деятельно участвующий в его работе. Отсутствие или недостаточность этого опыта с роковой неизбежностью останавливают развитие писателя. Нигде пренебрежение к отцам и дедам не мстит за себя так жестоко, как в искусстве.

Следует заметить, что неуважение к классической литературе — явление, охватывающее не только часть нашего писательского круга. Оно возникает подчас за много лет до того дня, когда будущий литератор берется за перо. Я имею в виду преподавание литературы в средней школе. Об этом писали много, но безрезультатно. Не сомневаюсь, что и на этот раз мое убеждение в том, что преподавание литературы в школе следует коренным образом изменить, не произведет на методистов ни малейшего впечатления.

Однажды я разговорился с дочерью моих друзей, восьмиклассницей, учившейся в специальной школе, и ради шутки предложил написать вместо нее домашнее сочинение на тему «Горе от ума» и русское общество начала XIX века». Она согласилась, и я написал сочинение, предварительно познакомившись с программой и планом. Прошла неделя, другая. Я позвонил друзьям, чтобы спросить, почему девочка не сообщила о результатах моих добросовестных усилий.

— Стесняется.

— Тройка?

— Если бы! — вздохнув, ответила мать.

— Неужели двойка?

— Увы! А не позвонила потому, что боялась вас огорчить.

Мне удалось написать сочинение без грамматических ошибок. Русское общество XIX века было «отражено» с достаточной ясностью и полнотой — этого преподавательница не отрицала. Я получил двойку за несходство с общепринятым стандартом, за несходство, которое было мгновенно схвачено опытным педагогическим взглядом. Сочинения по литературе часто пишутся школьниками с полным равнодушием к величайшим ее произведениям. Руководствуясь, может быть, именно этим чувством, моя «подопечная» школьница через некоторое время написала новую работу и получила пятерку.

Мы обязаны взглянуть прямо в глаза той очевидной опасности, которая в школе грозит чтению как творческому, созидательному процессу. Не следует забывать о том, что рядом с будущими инженерами, учеными, рабочими учатся и будущие писатели. Для них преподавание литературы, способное внушить лишь отвращение к ней, заранее определяет неудачу на избранном жизненном пути.

1956

БИБЛИОТЕЧНЫЙ РАБОТНИК

Я помню себя девятилетним мальчиком, вошедшим в первую в моей жизни, маленькую, но казавшуюся в те годы очень большой псковскую библиотеку. За высоким барьером, под светом керосиновой лампы «молния» стояла гладко причесанная женщина в очках, в черном платье с белым воротничком. Барьер был так высок — по крайней мере, для меня,— а дама в белом воротничке показалась мне такой неприступно-строгой, что я с трудом заставил себя остаться. Слишком громким от стеснения голосом я сообщил, что мне уже девять лет и, следовательно, я имею право заниматься в библиотеке. Строгая дама засмеялась и, наклонившись через барьер, чтобы разглядеть нового читателя, возразила, что ей еще не случалось слышать о подобном праве.

В конце концов мне все-таки удалось записаться в библиотеку, и за чтением время прошло так быстро, что однажды я обнаружил с удивлением, что барьер вовсе не

так высок, а дама не так строга, как это мне показалось с первого взгляда. Давным-давно она встречала меня с ласковой улыбкой, называла по имени и добрыми глазами смотрела из-под очков. Все стало знакомым, привычным. Что касается барьера, то я вскоре сравнялся с ним, а потом перерос.

Это была первая библиотека, в которой я почувствовал себя как дома, и с тех пор это чувство неизменно возникает, когда я вхожу в дом — большой или маленький, в котором вдоль стен тянутся книжные полки, а подле них стоят люди, думающие только об одном: чтобы эти книги читались. Так было в детстве. Так было и в юности, когда долгие часы были проведены в огромной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Работая в отделе рукописей, я проникал в самое сердце этого храма из храмов. Поднимая глаза — усталые, потому что от чтения рукописей глаза устают очень быстро,— я следил за бесшумной работой библиотекарей и хранителей, к которым снова и снова испытывал благодарное чувство. Так и осталось на всю жизнь. Куда бы я ни приезжал, куда бы меня ни забросила судьба, везде я прежде всего спрашивал: а есть ли здесь библиотека? И когда мне отвечали: да, есть,— этот город или городок, колхоз или кишлак становился ближе, как бы озаряясь теплым, неожиданным светом.

В прекрасной пьесе Шварца «Снежная королева» тайный советник, мрачный господин, торгующий льдом, спрашивает сказочника, есть ли в доме дети, и когда узнает, что есть, содрогается, потому что при звуках детского голоса лед самой черной души начинает таять. Точно так же дом, в котором есть книги, отличается от тех домов, где их нет.

Книги собраны, стоят на полках. И вот тут-то начинается самое главное. В дело вступает одна из самых благородных профессий, требующая терпения, любви к делу, силы души. Мне могут возразить, что эти черты необходимы для каждой профессии. Но дело, которому отдает свою жизнь библиотечный работник, потому и требует такой любви, такой самоотверженной преданности, что это очень скромное и на первый взгляд почти незаметное дело.

Разумеется, среди библиотечных работников есть настоящие деятели в глубоком смысле этого слова, а есть люди, которые смотрят на свою работу как на наскучившую обыденность, службу. Мне посчастливилось: я встречался в своей жизни с настоящими мастерами библиотеч-

ного дела, с полководцами библиотек, которые вели за собой дивизии и армии хорошо вооруженных книг и действовали на полях умственных битв талантливо и умело. Это — не случайное сравнение. Для того чтобы стать одним из мастеров библиотечного дела, нужно не только любить книгу, не только знать ее, но знать и любить тех, в руки которых она попадает, проходя через твои руки. Работа с книгой — это работа с людьми, а что может быть азартнее, увлекательнее и труднее? Здесь и столкновения мнений, и выбор жизненной дороги, и направление умственных интересов, и воспитание воли. Трудно переоценить значение этого оружия, если за него берутся любящие и умелые руки.

1956

О СТИЛЕ

Когда вы составляете план будущей работы — книги или рассказа, то обычно одновременно с этим планом пишутся речевые характеристики, заметки. Вы примеряете — как будут говорить ваши герои? Начинает звучать стилевой камертон — к нему-то вы и прислушиваетесь вольно или невольно. Огромное значение при этом имеет первая фраза в работе — или первая страница. Достаточно вспомнить, как мучился Л. Толстой над началом «Анны Карениной».

Постепенно начинают воплощаться характеры! Когда вы думаете о том, как говорит ваш герой, за манерой выражения возникает жест; за ним иногда — и внешность героя. (Гоголь громко разговаривал сам с собой, изображая своих героев.)

Каковы же черты *современного* стиля? Мне кажется, они обусловлены влиянием одного искусства на другое. Нельзя не заметить, например, огромного влияния прозы на театр и кино. Если бы Островский сейчас увидел пьесу Брехта, он, несомненно, упал бы в обморок. Причем не столько от удивления, сколько от новых возможностей, о которых он в его время и думать не мог.

В кино проза вошла вместе с живой речью. Раньше невозможны были ни длинные диалоги, ни воспоминания, ни отступления, ни сборники новелл. Маловероятны были в старом кино и сны, которые тоже пришли в кино из

прозы. Впрочем, нельзя забывать и об обратном влиянии — кино на прозу.

Таким образом, для современности характерно соединение, скрещение искусств. Может быть, в этом скрещении и надо искать черты современного стиля.

1956

ЛЮДИ И ОТНОШЕНИЯ

З. В. ЕРМОЛЬЕВА

Принято считать, что Зинаида Виссарионовна Ермольева была «прототипом» моей Татьяны Власенковой — героини трилогии «Открытая книга». Это и верно и неверно. Мое решение приняться за эту трудную работу было, без сомнения, отражением многолетней дружбы с Зинаидой Виссарионовной. Я был как бы свидетелем ее жизни в течение десятилетий — мы познакомились в 1928 году.

Человек, склонный к душевной умиротворенности, всецело поглощенный делом своей жизни — наукой,— она никогда не желала никому зла. Доброта и ожидание такой же доброты от других были ее главной чертой, известной не только среди ее друзей, но и в самых широких научных кругах. Постоянно она кого-то устраивала, кому-то помогала, за кого-то просила — и эта отзывчивость была легка для нее. Забота о других не мешала, а помогала ей жить. Нетребовательная и прямодушная, она была доверчива, иногда слишком,— и расплачивалась за это. Ей свойственно было умение прощать то, что, казалось, простить невозможно. Как доктор из «Тени» Шварца, она думала, что в каждом из нас «есть что-то живое», что «надо только задеть за живое», и все станет понятно и просто.

Мне всегда казалось, что она предназначена для другой жизни — без сложностей, без неожиданностей и опасных поворотов. У нее был легкий характер,— по меньшей мере, ей удалось убедить в этом даже близких друзей. На деле за этой мнимой легкостью скрывалось ответственное, не щадящее себя отношение ко всем этим сложностям и поворотам. Для меня она была ни с чем не сравнимым, поглощающим, почти непонятным примером *таланта любви*. Всю жизнь она любила одного человека, от первой до последней встречи, в течение десятилетий,— последняя произошла, когда он уже лежал в гробу. Это было не только

бескорыстное, ни на что не рассчитывающее чувство — он оставил ее после десяти лет не слишком счастливой семейной жизни. Это было чувство безнадежное и вместе с тем не разоряющее, не опустошающее, а, напротив, выстроившее душу. Оно было связано с постоянной, неотвязной тревогой за него — и для тревоги были серьезные основания.

Время шло, все яснее становились очертания трудной жизни женщины в большой, набирающей силу науке. Но все, что происходило в ее жизни, все, что удавалось или не удавалось, было прямо или косвенно связано с ее любовью, о которой она никогда не говорила и в существование которой уже невозможно было поверить. Она молчала, но, если это было необходимо, кидалась, чтобы помочь ему, спасти его.

Непроизвольно, незаметно, свободно соединялись тогда все силы ее души, в ход шла бездонная энергия, которую в этой маленькой женщине, никогда не повышающей голоса, застенчивой, выучивавшей свои доклады наизусть, чтобы на кафедре не растеряться,— и вообразить было невозможно. Вот о чем я хотел — и не сумел — написать в трилогии «Открытая книга».

...История любви Тани к Дмитрию Львову заслонена сложным переплетением других мотивов, борьбой против Крамова и крамовщины, защитой открытия. Изображена, да и то пунктирно, лишь невозможность высказаться, печать молчания. Таня любит старшего брата, а выходит замуж — и, кажется, счастлива? — за младшего, за Андрея.

Но как же писалась «Открытая книга»? Хороша она или плоха, удалась или не удалась,— без Зинаиды Виссарионовны я бы за нее и не взялся. Она не только была моей безотказной помощницей во всем, что касалось научной стороны дела. Не только предоставила мне полную возможность выбирать все, что могло мне пригодиться из ее многочисленных рассказов о своих первых шагах в науке, о своих победах и поражениях. Не только неоднократно *показывала* мне практическую, лабораторную работу. Она поняла, что, даже если меня постигнет неудача, все-таки хоть одна глава истории русской бактериологической науки будет написана.

Усилия, которыми она справедливо гордилась, заняли в этой главе свое место. Начиная со второй части я более или менее последовательно шел вслед за ее профессиональной биографией — светящиеся вибрионы, открытие

консервации икры, работа по фагу и, наконец, пенициллин с его предысторией, основанной на исторических данных.

Впоследствии, когда трилогия была закончена и прототип — сперва в узких, потом и в широких кругах — был опознан, моей героине приписали все — и то, что случилось в действительности, и то, что я придумал, пользуясь правом романиста. Читателям показалось вполне естественным, что З. В. Ермольева, действительный член Академии медицинских наук, ученый, известный не только своими трудами, но и врачебным подвигом в осажденном Сталинграде, должна прожить сложную, необыкновенную жизнь. Именно это и произошло... Но произошло не так, как об этом рассказано на страницах «Открытой книги». Это не роман-биография. Это просто роман.

Э. КАЗАКЕВИЧ

1

Когда мы познакомились, ему едва ли было больше тридцати шести лет. Наши квартиры в новом поселке на Беговой оказались рядом. Там жили многие писатели: Заболоцкий, Андроников, Гроссман, и в каждом доме Эммануила Генриховича радостно приветствовали — он был общим любимцем. Высокий, худой, в очках, еще носивший (если не ошибаюсь) солдатскую шинель, он жил и легко и трудно. Легко — потому что у него был свободный, изящный характер и — это бросалось в глаза — острый интерес ко всему, что произошло, происходило или могло произойти. Интерес был не сплетнический, напротив — профессиональный. А трудно он жил — потому что всегда нуждался. У него была семья: жена и две дочери.

Я не знал тогда о нем почти ничего — ни того, что он был разведчиком, который в первые дни войны служил простым бойцом, а в последние — занимал должность помощника начальника разведки одной из армий, взявших Берлин. Ни того, что он был одним из заметных еврейских поэтов. О первом я узнал, когда на него поздней ночью напали двое бандитов и он отбился от них. Один убежал, а другому он скрутил руки и отвел в милицию, а ведь совсем не производил впечатления физически сильного человека! «Разведчик»,— объяснил мне один из друзей. А о втором мне стало известно, когда после успеха повести «Звезда» стали шутить, что, может быть, одну из почтен-

ных, по посредственных писательниц ждет удача на обратном пути — от русской прозы к еврейской поэзии.

«Звезда» — это был как раз тот случай, когда никому не известный писатель однажды поутру просыпается знаменитым. Что поразило меня в этой повести? Две черты: ее заземленность и ее нежность. И то и другое, как это вскоре стало ясно, было характерно для прозы Казакевича. «Звезда» начинается так: «Дивизия, наступая, углубилась в бескрайние леса, и они поглотили ее». А вот первая фраза третьей главы: «То, что на военном языке называется переходом к обороне, происходит так...» И далее следует последовательное описание.

Это и есть заземление, не позволяющее отклониться в сторону, уйти в приблизительность, неопределенность. О том, что происходит, рассказывается в ключе полной, неотвратимой, беспощадной реальности. Это — информация, наполненная, а иногда даже переполненная трепещущей, взволнованной жизнью. Это хладнокровие авторского лица, которое обязано оставаться бесстрастным, для того чтобы выразить себя со всей полнотой.

Что же сказать о нежности, которой дышит повесть от первой до последней страницы? Чем строже, чем основательнее заземлено дело разведки, тем поэтичнее озаряет его хватающая за сердце нежность. Так написана едва намеченная любовь Кати к Травкину. В их отношения вложен двойной смысл. Ни одной доверительной встречи, ни одного откровенного разговора! Война оставила им только одну возможность: перекликаться шифрованными позывными:

«По голосам с «Земли» Травкин понял, что там его сообщение принято как нечто неожиданное и очень важное. В заключение с ним заговорил женский голос, и Травкин узнал Катю. Она пожелала ему успеха и скорого возвращения.

— Мы горячо обнимаем вас,— закончила она дрожащим от волнения голосом и, как будто сказав нечто имеющее прямое отношение к служебным делам, спросила:— Поняли вы меня? Как вы меня поняли?

— Я понял вас,— ответил он».

В этих простых словах Катя ищет скрытый смысл. Что означал ответ Травкина на ее заключительные слова? «Сказал ли он: «Я понял вас» вообще, как принято подтверждать по радио услышанное, или он вкладывал в свои слова определенный тайный смысл? Эта мысль больше всех

других волновала ее. Ей казалось, что, окруженный смертельными опасностями, он стал мягче и доступней простым, человеческим чувствам, что его последние слова по радио — результат этой перемены».

Вся небольшая, лаконично написанная повесть настроена на это чувство. С нежностью относятся разведчики к Травкину, с нежностью смотрит на них комдив, который сам был разведчиком: «Надев маскировочный халат, крепко завязав все шнурки — у щиколоток, на животе, под подбородком и на затылке,— разведчик отрешается от житейской суеты, от великого и малого... отказывается от своего прошлого и будущего... срастается с полями, лесами, оврагами, становится духом этих пространств... так начинается древняя игра, в которой действующих лиц только двое: человек и смерть».

2

Я не думал писать о «Звезде», принимаясь за эти заметки, и написал только потому, что, перелистав ее снова, был удивлен и обрадован свежестью, которая так и светится на каждой ее странице. Такая повесть могла внушить уверенность в своих силах. Уверенность упрочилась, когда через год Казакевич опубликовал рассказ «Двое в степи». В нем полным голосом было названо то, что в «Звезде» как бы не нуждалось в наименованиях. Теперь речь шла не о чувствах, продиктованных любовью автора к своим героям, теперь вещественную атмосферу войны пронизывает мысль: существует ли свобода воли в условиях грозного, не на жизнь, а на смерть, столкновения? Лейтенант Огарков совершает ошибку, в результате которой на его совесть ложится вина за гибель целой дивизии. Он арестован, приговорен к расстрелу и в сопровождении конвойного Джурабаева отправлен в штаб армии. Решение должен утвердить Военный совет. Но армия отступила, арестованный и конвойный остаются одни. И начинается томительный путь по беспредельной степи, которая «не имела зримых границ, а только звуковые — она была окаймлена пулеметной дробью».

Случайности подстерегают их. Огарков принимает участие в опасной разведке, когда истомленный Джурабаев засыпает, и возвращается к нему, добровольно идя навстречу позорной, заслуженной каре. Как равные, они вливаются в чужое подразделение, идут в атаку, отбивают контратаку — и вновь перед глазами читателя возни-

кает психологическая пропасть, от которой никуда не уйти: конвойный ведет в штаб армии арестованного, которого ждет расстрел. «Рослого, белокурого юношу и коренастого широкогрудого солдата видели в степи многие. Их видели сидящими у дороги, поедающими арбузы и помидоры, спящими рядом на одной шинели под каким-нибудь одиноким деревом или среди колосьев и васильков в открытом поле». Но вот новая, и на этот раз роковая, случайность: конвойный убит. «Великий разводящий — Смерть снял с поста часового». Теперь ничто и никто не мешает Огаркову спасти свою жизнь. Но он отказывается от случайной удачи. Перед лицом долга свобода воли не существует. Огарков — «уже не жалкий беглец, убегающий от смерти, а мужчина, идущий навстречу справедливой судьбе».

Острота подлинности, скупые средства, за которыми безусловно знание материала, показали, что успех «Звезды» не был случайностью. Рассказ «Двое в степи» останется в литературе счастливой догадкой. Пришла ли она в голову автору? Уверен, что да. Более того, она подкрепила и утвердила его затаенную надежду: создать произведение, еще небывалое в литературе.

3

Мы любили друг друга, хотя несходство привычек и характеров бросалось в глаза. Наши отношения можно назвать, если окинуть их одним взглядом, развивающейся дружбой. Мы были людьми разных поколений — ему минуло десять лет, когда я выпустил первую книгу. Это ничему не могло помешать. С ним я никогда не чувствовал себя старшим. Напротив, в иных литературных делах за ним оставалось решающее слово. В сравнении со мной у него был огромный жизненный опыт: он был начальником строительства, председателем колхоза, директором театра, корреспондентом. Он знал и понимал армию в действии и мог бы, вероятно, командовать полком или даже бригадой. Ничто пережитое не прошло бесследно для него. Он был как бы воплощенной историей собственной жизни. Конечно, наши отношения не упали с неба. Мы были единомышленниками, хотя подчас расходились в оценках явлений искусства. Вера в будущее связывала нас, что нисколько не мешало ему подшучивать над моим необоснованным оптимизмом. Не помню, чтобы мы когда-

нибудь ссорились. В годы наибольшей близости он даже жил у меня; тогда он энергично работал над романом «Дом на площади», отстранив все другие дела и спасаясь от телефонных звонков.

Не только я, все, кто знал Казакевича, не могли не оценить высокой образованности этого человека, окончившего машиностроительный техникум и ставшего знатоком русской, западноевропейской и античной литературы. Талант легкой беседы встречается редко. Он владел секретом такой беседы и умел как бы дирижировать ею. В любом кругу он сразу же оказывался центром. Этому помогала беспечность. Вопреки своей профессиональной деловитости, сосредоточенности, душевной запятости, он был легок, беспечен.

4

Если бы меня спросили, какую черту я считаю самой характерной для Казакевича, я бы ответил — мужество. Мне случалось видеть его в дни, когда настигавшие трудности казались почти непреодолимыми. Он встречал их лицом к лицу. Иные из них могли легко сломить любого другого. В свою очередь они ломались, сталкиваясь с ним. Отношение к жизни было философским, и мужество входило в эту философию как естественный факт.

Моя работа интересовала его. Один из немногих друзей, он первым читал новую рукопись, а иногда второй и третий ее вариант. Я ценил его замечания, подчас резкие, всегда обоснованные, иногда касавшиеся отдельного абзаца или даже слова. По поводу одного из первоначальных вариантов повести «Косой дождь», в которой сюжет развивается на фоне поездки в Италию (в ней приняли участие мы оба), он заметил, пожав плечами:

— Похоже до противности.

Я не обиделся на него: он был прав. Искусство и природа Италии поразили меня,— вот откуда появилась слишком подробная разработка фона. Между тем смысл повести заключался не в том, *где* происходило ее действие, а в утрате привычных отношений между ее героями и возникновении новых, связанных с обстановкой поездки. В дальнейших вариантах фон занял свое место, а на первый план выступили и нечаянная надежда на любовь, и рептильность искусства; и разочарование детей, понимающих, что отцы сознательно уходят от правды.

Мою повесть «Семь пар нечистых» Казакевич одобрил без оговорок. Он возражал лишь против названия, утверждая, что его условность противоречит избранной реалистической манере. «Как ваша работа, которая всегда является для меня предметом нешуточного интереса?» — писал он мне из Железноводска 1 июля 1959 года. Этот «нешуточный интерес» сказался и в том, с какой настойчивостью он убеждал меня взяться за роман «Двойной портрет». И убедил в конце концов, хотя готовый материал, подаренный мне самой жизнью, все же «вылеживался» почти восемь лет, до тех пор пока не стал ясно просматриваться сквозь историческую призму.

5

«Весь мир кишит сюжетами. Чехов потому так много написал, что, не мудрствуя, брал эти сюжеты и писал. Перед ним не стоял вопрос о том, напечатают ли тот или иной рассказ. Здесь, в нашей дачной слободке, каждая дача, жизнь ее обитателей дает тьму сюжетов... Сюжеты валяются на белом снегу, и никто не поднимает»,— записал Казакевич в своем дневнике 29 декабря 1953 года.

Его архив — горькое чтение, властно возвращающее к размышлениям о собственной жизни. Можно ли избегнуть спора с самим собой, как осуществить свои замыслы, не позволяя им распоряжаться тобой? Пастернак был прав, когда, подводя итог жизни поэта, писал:

С кем протекли его боренья?
С самим собой, с самим собой...

Эти «боренья» занимали такое большое место в жизни Казакевича, что он стал избегать их — они воровали у него время, необходимое для работы. Если поставить рядом то, что было совершено им и что не совершено,— отношение будет один к трем. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить три списка.

1. Опубликовано:

«Звезда», «Двое в степи», «Весна на Одере», «Дом на площади», «При свете дня», «Сердце друга», «Приезд отца в гости к сыну», «Синяя тетрадь».

2. Начато и частично написано:

«Новая земля», роман; «Мифы классической древности», рассказ; «Московская повесть»; «Адмирал океана», пьеса о Колумбе; «Крик о помощи», рассказ; «Русские в

Германии», пьеса; «Тетка Марфа», рассказ; «Иностранная коллегия», повесть; «Моцарт и Сальери», киносценарий; «О Владимире Дале», этюд; «Автобиографические заметки»; «Донос», рассказ.

3. Задумано и осталось в набросках и планах:

«Жена президента», рассказ; «Дочь диктатора», рассказ; «Генерал Пешков», рассказ; «Тихие дни Октября», рассказ; «Остров справедливости», рассказ; «Ярославль и Флоренция», очерк; «Летние впечатления», очерк; «Этюды о русских писателях».

И это далеко не все.

«Толстой чем силен: кроме прочего тем, что овладел ритмом жизни... Писатель, описывающий только более важное,— обманщик. Он искажает жизнь. Он берет ее в главных чертах, а жизнь нельзя брать только в главных чертах... авторский произвол в выборе главных черт, как и всякий произвол, не соответствует течению жизни. Создается ритм, но это не жизненный ритм, а ритм литературный... «олитературенный», ритм Гюго, а не ритм Толстого. Опоэтизировать обыкновенное, а не выискивать среди обыкновенного поэтичное, вот, мне кажется, верный путь» (29. XII. 1948).

Но чтобы «опоэтизировать» обыкновенное, надо работать, зарываясь в глубину, изучая подробности с тщательностью профессионального этнографа. Быть может догадываясь, что увиденное и пережитое он сумеет написать лучше, чем продиктованное воображением, он едет на места действия своих будущих книг. Он полгода живет в семье рабочего на Урале и полтора года в маленькой деревне Глубоково, Владимирской области, в крестьянской семье. Он едет в Ташкент, Самарканд, Бухару. «Весной уеду на большой завод — Уралмаш или Магнитогорск»,— решает он в июле 53-го года — и едет.

Попытайтесь окинуть одним взглядом все, что он намерен был написать, и вы невольно испытаете чувство недоверия. Как — и «Московская повесть», в которой он хотел рассказать трагическую историю жизни Марины Цветаевой, и «Иностранная коллегия» — повесть о французах в оккупированной Одессе, и «Мифы классической древности» — рассказ о греческом рапсоде, создателе мифов, и «Адмирал океана» — пьеса о Колумбе, и киносценарий «Моцарт и Сальери»? Но на первом месте в каждом списке, которые Казакевич составлял часто, оглядываясь

на прошлое и заглядывая в будущее, с тремя восклицательными знаками стоит название «Новая земля». Это и есть роман, который он считал своей главной книгой.

6

Не следует думать, что эти неосуществленные замыслы лишь намечены. За многими стоят усилия, продиктованные упорным стремлением к цели. Изучение деталей, подробный инвентарь быта, кажущаяся необходимость *узнать все* — увлекательное, но опасное занятие. В дневнике, который Эммануил Генрихович вел от случая к случаю, я встретил неожиданную запись о песчаных отмелях, которые, как это ни странно, «образуются не на мелких, а, наоборот, на глубоких местах (над ними водовороты)».

Быть может, в эти водовороты, возникавшие как роковой результат глубины изучения, и попадал подчас Казакевич? Из всего собранного, изученного, наблюденного, обдуманного приходится — я знаю это по собственному опыту — вовремя «вытаскивать ноги». Но вот что удивительно: ведь и это Казакевич делал очень легко! Я уже упоминал, что некоторые замыслы частично осуществлены, и даже опытный взгляд не обнаружит в них следов многолетнего изнурительного труда.

Вот как начинается, например, повесть «Иностранная коллегия»:

«Высадка десанта началась в полдень. Дул свежий южный ветер, и пелерины на французских офицерах развевались, хлопали, били по блестящим сапогам и длинным саблям, обвевали прохладой их мужественные обветренные лица. Зуавы в красных фесках, европейцы, одетые по-восточному, смуглые спаги, мавры с орлиными лицами в белых бурнусах засновали по сходням туда и обратно, изредка бросая на порт, на дома Одессы и на верхнюю кромку Карантинного мола, куда высыпали жители города, любопытные и веселые взгляды. Затем раздалось могучее ржанье. Тяжелые артиллерийские кони, застоявшиеся, жирные, медленно, косяя бешеными глазами на пенящуюся воду под сходнями и упираясь, пошли вниз с нижней палубы. Артиллеристы в широких шароварах и подоткнутых шинелях, смуглые, усатые, добродушные, как украинские «дядьки», придерживали их под уздцы. Затем быстро съехали скорострельные пушки с ярко-зелеными за-

рядными ящиками. Пулеметы, задорно прогрохотав, пролетели почти до края мола, сопровождаемые гикающими «пуалю». Затем вывели еще коней, на этот раз — кавалерийских, красивых, как девушки, похожих на зятя Наполеона, Иоахима Мюрата, с красными матросскими шапочками с помпонами.

Издали, из портовых зданий грянул духовой оркестр. Духовой оркестр гремел также и с борта транспорта. Французский шпарил «Стеньку Разина», но в очень быстром плясовом темпе. Русский играл вальс из «Вальпургиевой ночи» Гуно.

Наконец, напоследок, под особо усилившиеся звуки оркестровой меди, с палубы сбежали тесным строем человек пятьсот сенегальских стрелков, с лицами черными как вакса, серьезные, как идолы, в ярких мундирах, с примкнутыми к винтовкам штыками.

После французов высадился греческий батальон. Ослики и мулы с колокольчиками преисполняли восхищением мальчишек, стоявших на молу впереди взрослых,— мальчишек оборванных и сопливых и мальчишек гладких и одетых в матросские костюмчики. За осликами вынесли хоругвь — самую настоящую, православную, как носили еще недавно на крестных ходах во время двунадесятых праздников, а позади хоругви шел настоящий православный поп, одетый в парчовую ризу и золоченую епитрахиль, с большим золотым крестом на груди и с кадилом, только, в отличие от наших попов, очень худой, с впалыми аскетическими щеками и иссиня-черными, не нашими, а заморскими волосами и бородой.

На верхней кромке Карантинного мола буйный южный ветер рвал шали, накидки и платья женщин, мундиры и пальто. Там собралось пол-Одессы, а пол-Одессы в то время означало и четверть Петербурга».

Не думаю, чтобы это было легко — узнать, как были одеты зуавы и спаги и какого цвета были султаны на кавалерийских, похожих на Мюрата, конях, а какие — на артиллерийских.

То же самое в полной мере относится к «Московской повести», от которой сохранился подробнейший план, позволяющий судить о размахе замысла, необозримый список книг, которые необходимо было прочесть, перечень героев, в число которых входили Чехов и Пастернак, Фадеев и Савва Морозов. Десятки характерных для начала века вы-

ражений, наброски и вполне законченные главы, в которых некоторые персонажи изображены с таким блеском, что не узнать их невозможно.

7

«Мысль о создании этой книги (или, вернее сказать, серий книг) пришла мне в голову неожиданно и, придя, ошеломила меня. Ошеломила своей дерзостью, грандиозностью замысла. Потом испугала невероятным обилием трудностей различного порядка. Но отдавая себе полный отчет во всех этих трудностях, я уже, сам того не зная, был в плену категорического императива. Случайная задача стала казаться неслучайной, нужной, ценной, необходимой, наконец — неизбежной, неотвратимой, как сама смерть. Я говорил себе: 1) Не надо — это двенадцать лет жизни, это беспрерывное, на всю жизнь копание в старых газетах, бумагах, книгах... исторических фактах, о которых я не могу иметь суждений ввиду недоступности всех подлинных материалов. 2) Объективность тут так же опасна, как и яростная субъективность. Первая фальшива, вторая — неубедительна. 3) Брось — куда тебе справиться с задачей, которая по плечу людям типа Толстого, Бальзака, Золя. 4) Гляди+... не увлекайся заманчивым, но обманчивым желанием охватить все, что ты знаешь.

Но жгучее стремление быть творцом в большом смысле слова, то есть создать целый гармонический мир, а не детали мира,— это стремление победило все... До изнеможения боролся я с этим, но не смог побороть».

Внутренняя жизнь Казакевича должна была измениться в связи с этим замыслом — и изменилась. Это подтверждают его дневники. Теперь он уже не мог существовать и работать, не думая о нем. Хотел он этого или нет, но замысел невольно присоединялся к любой задаче, к любой прочитанной книге. Он заставлял задумываться над собой, оглядываться назад, оценивать прошлое, взвешивать свои силы. Как будто живое существо, о котором нужно было заботиться, появилось в доме. «А теперь — главное: собрать силы для написания эпопеи, энциклопедии советской жизни за 25 лет, с 1924 по 1949—50. Это — огромный, может быть, не по силам труд, но я должен совершить его и, надеюсь, совершу.

Это — большой, гигантский роман, в котором вся наша

жизнь, главные и второстепенные ее стороны должны найти отражение — верное, объективное.

Итак, время — 1924—1949.

Объем —240—250 авторских листов, 5000 страниц.

Место — Москва, деревня Владимирской области, завод старый (Сормово) и новый (Магнитогорск), Автозавод им. Сталина? фабрика (Вязники?), Ленинград, Киев, Одесса, Крым, ДВК, Германия, Польша, Китай, Венгрия.

Круг героев: крестьяне, рабочие, интеллигенты, писатели, дипломаты, генералы, солдаты Советской Армии, нэпманы, студенты, партработники, хозяйственники.

Главный герой — советский народ, страдающий, побеждающий».

У каждого писателя своя манера работать. М. Зощенко расхаживал из угла в угол и записывал каждую фразу лишь после того, как она была совершенно закончена в уме. Ю. Тынянов мог в один день написать печатный лист, а потом начинались недели молчания. (Впрочем, «Кюхля» был написан в течение месяца.) К. Федин пропускал по три-четыре строки — с тем, чтобы над каждой из них осталось свободное место для исправлений. Это была, без сомнения, медленная, тщательная работа. Непохоже, стало быть, что он работал быстро. Однажды я пожаловался Фадееву, что за год написал только четыре листа, и он сказал:

— Это много.

Без сомнения, Казакевич знал, что для того, чтобы написать свою гигантскую эпопею, он должен работать быстро. Недаром в одной из дневниковых записей он оправдывает графоманов: «Надо учиться графомании. Не будучи в некоторой степени графоманом, нельзя много написать, а хочется написать много. Какое блаженство для писателя... создать серию романов, в которую можно окунуться с головой, как в другую, похожую и необычайно непохожую жизнь».

Это не мешает ему трезво оценивать всю сложность работы. «Работа современного, в особенности советского писателя необычайно усложнена в сравнении с трудом писателей XIX века. Прежде всего, она обращена к неизмеримо большему кругу читателей... Тут отпадают и не могут не отпасть... намеки, обращенные к избранному кругу друзей, весь расчет на близких людей, которых писатель чуть ли не всех знал лично».

27.IV.1953

8

Как же шла эта работа, для которой был жизненно необходим не только талант, но мужество и полная уверенность в своих силах? «Настало время сдирания шкуры,— записывает он в дневнике в сентябре 1961 года.— Хватит ли у меня для этого страсти к мученичеству?»

Работа шла с трудом, с перепадами, настолько длительными, что между начатыми и брошенными главами начала эпопеи (только начала) хватало времени на новую повесть.

Работа была подходами к работе, и эти подходы то казались бесспорными, то теряли свою определенность, неуязвимость. Размышления о том, *как* написать роман, занимают все большее место в дневнике.

«В большой вещи главное: полюбить все части ее, все ее «атмосферы», всех ее людей *равно*. Пока не полюбишь — не пиши...» (28. 4. 59).

Он сопротивляется распадению эпопеи на отдельные произведения и приходит в отчаяние, когда это распадение все-таки происходит. Он составляет грандиозную схему, напоминавшую родословную дворянского или княжеского рода. Я сожалею, что ее нельзя воспроизвести в этих заметках. Схема охватывает все социальные слои начиная с двадцатых и кончая пятидесятыми годами. Фамилии героев обведены прямоугольниками, от главных идут линии, соединяющие их со второстепенными. Студенты, колхозники, шоферы, нэпманы, артисты, политические деятели, рабочие, люди науки, поэты, режиссеры, церковники. Место действия — Владивосток, деревня во Владимирской области, Испания, Сталинград, Индонезия, Ленинград, Москва.

9

Но можно ли судить об этой эпопее, которая похожа на рассыпанную колоду игральных карт? Можно. Остались не только тщательно обдуманные «портреты», не только беглые, но меткие наброски, не только записи бесед с будущими героями, не только множество биографий, записанных неравнодушной рукой, но первые двенадцать вполне законченных глав [1].

[1] Они опубликованы и снабжены содержательным комментарием В. Эйдиновой в журнале «Урал», 1967, № 3.

Что можно сказать о них? Прежде всего: в этой зрелой, уверенной прозе нет ничего «изящного», как понимал это слово Казакевич: «Ничего изящного не будет в моей книге. Это будет жизнь, с ее радостями и тяжестью. Оборони меня, боже, от изящного» (Дневник, 24.II.1950).

Книга первая «Столица и деревня», часть первая «Метель», начинается с авторской записи, смело определяющей «задачу наступления» и наглухо закрывающей возможность «сдачи позиции». Перебирая разнообразные возможности «начал», Казакевич решительно отбрасывает и «суховатый, но сильный исторический обзор», и «прелестные картины среднерусской нечерноземной полосы», и «символическую фистулу вроде упавшего дуба... бурного ледохода», и «изящные сетования по поводу тяжести неуютного переходного времени...». «Я хочу быть грубым... я откажусь от всех соблазнов... от соблазна учить, даже от соблазна не только казаться, но и быть несчастным. Я буду делать свое дело без дерзости, но и без боязни».

Это напоминает предсмертный вызов Маяковского: «И мне Агитпроп в зубах навяз. И мне бы строчить романсы на вас — доходней оно и прелестней. Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне».

Если сопоставить прозу этих двенадцати глав с повестью «Звезда» и рассказом «Двое в степи», можно смело сказать, что Казакевич на этот раз отказался и от нежности, и от символики. Он отказался и от стремления тронуть сердце читателя трагедией несовершившейся любви, с такой пронзительностью изображенной в «Сердце друга».

О законченных главах «Новой земли» (одно из названий) можно сказать, что они созданы с таким запасом прочности, которого хватило бы на десятилетия. Он вспоминает в дневнике, как страшно было ему писать «обыкновенные» слова, потому что они казались ему бедными, ничтожными, беспомощными. Здесь с первых страниц бросается в глаза та смелость по отношению к бедному, привычному, обыкновенному слову, о которой в этой записи он замечал: «Те же семь нот были в распоряжении Дунаевского и Моцарта». Теперь эти семь нот даются в сочетаниях, поражающих своей определенностью и простотой. Книга начинается с аккорда, ошеломляющего своей внезапностью. К комсомольцу Феде Ошкуркину, который за два с половиной года из скованного и услужливо-

го до раболепия деревенского парня сумел превратиться в самостоятельно мыслящего, знающего себе цену блестящего студента, приезжает из деревни сестра Надя. Она приезжает с известием, которое мгновенно и бесповоротно разрушило все, чем жил, на что надеялся, к чему стремился Федя: семейство Ошкуркиных раскулачили. Отныне он — сын кулака. Казалось бы, ничего не изменилось; на деле изменилось все. Разговаривая о случившемся с сестрой, Федя мимоходом с ужасом заметил, что окает, как раньше, по-деревенски, и это внезапное возвращение к деревенскому прошлому показалось ему полным трагического смысла.

Сцена раскулачивания дана через восприятие Нади, и уже одна эта сцена убедительно показывает, что Казакевич в «Новой земле» избрал строгую форму безусловного объективизма. Судя по его дневнику, это было аналитически обосновано: «Раньше, когда я был моложе и, следовательно, самолюбивее... я самые лучшие мысли приписывал не героям, а себе, автору, чтобы казаться читателям глубже и умнее. Это надо изменить». Авторский монолог — «Звезда», конфликт личного с общественным — «Двое в степи», внутренняя и внешняя жизнь человека — «Сердце друга». «...В этом, по крайней мере, центр моих стараний» (13.II.55).

Центр стараний заключался в том, чтобы перешагнуть достигнутое — отказаться от авторского монолога, увести в глубину конфликт между общественным и личным, уравновесить внешнюю и внутреннюю жизнь героя. Удалось ли это Казакевичу в «Новой земле»? Даже если судить по первым двенадцати главам,— да, удалось.

Сопоставим двух, на первый взгляд бесконечно далеких друг от друга, героев Казакевича: Ошкуркина и Акимова («Сердце друга»). И тот и другой изображены вне авторского монолога. Казакевич как бы стремится доказать, что все происходящее с ними — не выдумка автора, а сама жизнь, которая совершается в бесстрастном, как метроном, роковом неизбежном ритме.

Но в полной мере это удалось в изображении Ошкуркина. Акимов как бы нарочно задуман, чтобы читатель его полюбил: он хорош собой, высок, полон энергии, спокоен, храбр, способен на глубокое чувство. И его любит не только читатель, но все, кто делит с ним тяжкий труд войны.

Но за что любят Федю Ошкуркина?

Проститутка Лизка, которую он случайно спасает от облавы, приводит его в грязную, захламленную квартиру. Он опустошен, у него нет души, он почти не существует. Настоящее — университет, комсомольство; друзья отодвигаются от него все дальше, их уже почти нельзя различить в разыгравшейся метели. Будущего нет. Все кончено — остался только железный крюк, вбитый под потолком с основательностью, завораживающей Федю. «Ему казалось, более того, он был уверен, что встанет с постели только для того, чтобы повиснуть на этом крюке».

Но в этой квартире — много детей, и они сразу привязываются к странному незнакомому, молчаливому человеку. Они любят его *ни за что*. Они не знают, что с ним случилось, почему он мрачен, ежеминутно задумывается, молчалив и мертвенно спокоен. Но они инстинктивно чувствуют, что он шагнул к ним через пропасть оцепенения, обморок души. Они влюблены в него, они потрясены его рассказами о ловле щук с помощью деревянных кружков, окрашенных в два цвета, о комсомольце из Индокитая, который никогда не видел снега и решил набить им карманы, чтобы на родине показать родным и знакомым. Он читает им наизусть «Сказку о рыбаке и рыбке», а когда пытается уйти, они не пускают его, и на дворе, под свист метели, с их помощью он лепит большого снежного человека.

Он нужен не так, как нужен людям Акимов, он нужен просто потому, что он — человек, а среди людей — лишних нет, каждый нужен каждому. Все люди — люди.

Так проходит этот день — в том ритме не сюжета, а жизни, о котором Казакевич писал в своем дневнике. В этих страницах проза Казакевича поднимается на более высокую ступень, на ступень высшего объективизма. Не только эта глава, все двенадцать написаны в той неотразимой по своей определенности и направленности манере, новой для Казакевича, потому что «образ мира» явлен в них без скрытого авторского подсказа, с неподкупной смелостью, отрешенной от всех соблазнов, и даже, может быть, соблазна успеха.

В. Эйдинова, опубликовавшая эти главы, пишет, что «лейтмотивный образ метели, снова и снова возникающий на страницах первой книги романа, рождает представление об исключительно трудном пути Советской страны». Она ошибается: нет ни малейшего намека на символическое значение метели. С символикой так же покончено, как

с авторским монологом. Ничего не изменилось бы, если бы действие первых глав происходило в ясную солнечную погоду.

10

Подвести итоги деятельности Казакевича невозможно — смерть настигла его в разгаре работы. Он скончался, окруженный неосуществленными замыслами, его литературная жизнь была не только не прожита, а в сущности едва начиналась. «Приходит пора большой работы»,— записывает он в дневнике за два года до смерти. И горше всего, что он скончался с ключом в руках — это был найденный с тяжкими сомнениями ключ к толстовско-стендалевской традиции, в которой были созданы первые главы «Новой земли». Он молил судьбу дать ему два года, а потом хоть один — чтобы закончить роман. Он надеялся, что после того, как он шагнет через роман, у него появится новое зрение.

У него в дневнике есть два «Разговора с богом» — разумеется, это разговоры с самим собой. Вот они:

«Если бы я верил в бога, я бы обратил к нему следующую молитву: «Дай мне сил быть жестоким и непримиримым ко всем мерзостям, созданным тобой. Дай мне сил отдать последнюю рубашку страдальцам, созданным тобой. Дай мне простодушия в сношениях с угнетенными, дай мне коварство в сношениях с угнетателями. Дай мне сил делать свое дело без страха и без дерзости».

Вот второй диалог:

«— Господи, разве можно так поступать? Дать человеку талант и не дать ему здоровья! Смотри, как мне плохо, а я ведь должен написать свой роман. Кто-кто, а ты ведь знаешь, как это нужно написать.

— Ты напрасно жалуешься. Тебе сорок восемь лет, за это время можно было успеть кое-что, согласись. Приходится еще раз тебе напомнить, что Пушкин, Рафаэль и Моцарт умерли в тридцать семь лет, что многие другие умирали еще раньше, и успевали сделать так много, что откладывали отпечаток своей личности и своего искусства на целое поколение.

— Это... верно. Но ты ведь знаешь причины, почему я не мог развернуть свои силы...

— Но великие тем и отличаются, что даже в труднейшие времена они способны остаться собой и оттиснуть

очертания своего лица или хотя бы ладони на огромном, изменчивом, железном лице времени. Раз ты не смог, значит, ты не велик. Примирись с этим и не жалуйся».

Казакевичу удалось оттиснуть очертание ладони на изменчивом лице времени. Картина его труда, складывающаяся из напечатанного и оставшегося в архиве, глубоко поучительна не только для тех, кто берется за перо, надеясь на легкую жизнь, но и для тех, кто рядом с ним упрямо и смело действовал в литературе. Первым — если они свободны от мелкого честолюбия — эта картина, быть может, заставит бросить перо. Вторым она напоминает и будет напоминать о том, что русским литераторам судьба требовательно предложила только один выход: оставаться самими собой.

Это в полной мере относится к Казакевичу. Меняясь, он всегда оставался собой.

1959—1978

ПУБЛИЦИСТИКА

О ЧЕСТНОСТИ В НАУКЕ

Высокий смуглый человек, с лысеющим лбом, грузноватый, с красивыми, быстро оглядывающими вас и прячущимися глазами, входит в комнату и с изумлением останавливается на пороге. В маленьком редакционном кабинете сидит другой человек, борьбе с которым он отдал долгие годы своей жизни. Он боролся с ним денно и нощно. Он следил за каждым его шагом. Он внушал себе и другим, что святой обязанностью каждого честного гражданина является уничтожение его врага, по крайней мере моральное, если не физическое. Он изучал его труды и доказывал, что это ложные труды. Он выступал на бесчисленных заседаниях, громил своего противника в рецензиях, правда не появляющихся в печати, но не терявших от этого своего значения. Борьба была последовательная, жестокая, с обходными маневрами, с заседаниями и фланговыми ударами,— борьба, которая заставила его преждевременно постареть, лишила уверенности в себе, отняла лучшие годы.

И что же? Противник жив и энергично действует в науке, и поле битвы — верить ли глазам? — осталось за ним.

Вот он сидит в кресле, положив ногу на ногу, и лицо его, большое умное лицо много видевшего и много пережившего человека, спокойно. Возможно, что он чувствует легкое отвращение к этому спору, надоевшему за пятнадцать лет, утомительному, как повторяющийся сон. Но он слишком вежлив, чтобы откровенно показать свое чувство.

Кто же эти люди? В чем сущность спора? Почему решились мы занять им внимание читателей «Литературной газеты»?

В 1932 году профессор МГУ Л. Зенкевич предложил изменить фауну Каспийского моря. Эта мысль, необычайно смелая, казавшаяся на первый взгляд почти фантастической, была основана на многолетних исследованиях донных животных. Ученый предложил перебросить из Азовского моря в Каспийское живой корм, которым питаются рыбы.

Хорошо, если бы в науке все происходило, как в сказке: «Сказано — сделано». Но в науке от «сказано» до «сделано» — нелегкий путь. В течение семи лет — с 1932 до 1939 года — велись предварительные работы. Какое из бесчисленных животных, обитающих в мировом океане, может служить кормом для рыб? Способно ли оно жить на Каспии? Какую соленость может переносить и т. д. и т. п.

В суровом состязании победил в конце концов кольчатый червь «нереис» — прошу читателя запомнить это название. Именно он и был пересажен в Каспий,— по-видимому, своевременно, потому что запасы кормовой фауны на Каспии в последние годы стали катастрофически падать.

Итак, нереис получил полную возможность жить и размножаться в Каспийском море. А потом... Потом началась война, и проблема донных кормов оказалась далеко не самой важной среди вопросов, которые пришлось решать Советской стране. Но вот окончилась война... Да нет, еще и не окончилась, потому что это произошло 14 октября 1944 года. Один из сотрудников ВНИРО (Всесоюзный научно-исследовательский институт рыбного хозяйства и океанографии) вскрыл осетров, пойманных в Каспийском море, и, к его изумлению, на палубу судна вывалилась груда кольчатых червей — неожиданная и радостная находка! Ученые вместе с рыболовами-практиками немедленно вернулись к отложенной работе. Комплексная экспедиция — тридцать научных сотрудников и лаборантов под руководством профессора Я. Бирштейна — на восьми судах в те-

чение двенадцати дней исследовала весь северный Каспий. Было установлено, что: а) к 1948 году нереис занимал площадь в 26 тысяч квадратных километров, то есть половину всего северного Каспия; б) его запасы составляли не менее ста тысяч тонн (в настоящее время они достигают 300—400 тысяч тонн); в) он встречается на всех грунтах и на всех глубинах; г) он не приносит ни малейшего вреда другим кормовым организмам; д) он стал излюбленной пищей осетра и других промысловых рыб.

Итоги большого труда группы ученых под руководством Л. Зенкевича были выдвинуты Министерством рыбной промышленности СССР на соискание Государственной премии. И с этого дня, а может быть, и часа началась совсем другая история — не менее, а может быть, и более поразительная, чем история переселения кольчатого червя. Акклиматизацией нереиса заинтересовался вдруг профессор Л., которого мы представили читателю в начале статьи.

Кто же такой Л.?

Один из многочисленных учеников профессора Зенкевича, он занимался до войны прогнозами хода хамсы через Керченский пролив. Практика не подтвердила его предвзятых идей. Тем не менее он пытался положить их в основу своей докторской диссертации, вызвавшей серьезные возражения. С наиболее резкой критикой, отметим это обстоятельство, выступил профессор Зенкевич.

В 1947 году студент Власов, кончая биофак МГУ, написал под руководством Л. дипломную работу. Познакомившись с нею, другие преподаватели университета уличили студента в фальсификации, подтасовке фактов. Тогда Власов обратился к партбюро с письмом, в котором признал, что действительно «подогнал факты под гипотезу», но что следовал при этом указаниям своего шефа. Шеф, в свою очередь вызванный в партбюро, назвал Власова клеветником и полностью отверг позорящие его обвинения. Через несколько дней студент Власов выбросился в окно с одиннадцатого этажа. О чем думал перед смертью этот хороший человек, прошедший войну, преданный науке? Как случилось, что подле него в эти страшные минуты не оказалось друзей, которые его любили, которые удержали бы его от малодушного шага? Кто знает...

Комиссия, разбиравшая это дело, запретила Л. заниматься преподавательской работой. Одновременно ему пришлось покинуть ВНИРО, где его работа была признана теоретически ошибочной, а практически бесцельной. По-

ложение Л. было тогда, надо думать, весьма незавидное. Но жизнь, как это бывает иногда, сделала крутой поворот, и провалившийся ученый, человек сомнительной репутации, вдруг оказался «хозяином положения».

Там, где преуспевают такие люди, всегда ищи покровителей,— без покровителей они силы не имеют. Л. неожиданно взял под защиту новый (сейчас уже — бывший) декан биологического факультета МГУ И. Презент, резко выступивший против профессора Л. Зенкевича. По рекомендации декана труд, посвященный акклиматизации нереиса в Каспийском море, был передан из Комитета по Государственным премиям на отзыв профессору Л.

Так снова сошлись пути этих двух людей, и нетрудно представить себе те чувства, с которыми писал свою рецензию Л. Здесь все сошлось — зависть, злорадство, жажда мести, и полная уверенность в том, что удар попадет в цель, и торжество неудачника, и злоба невежды. Отзыв был столь резко отрицателен, что биосекция Комитета по Государственным премиям признала работу Зенкевича и его группы — редкий случай! — *вредной.*

Как же решился профессор Л. назвать белое черным? Для того чтобы пойти против проверенных и неопровержимых данных, нужна была смелость — откуда у него эта смелость?

За сухими протокольными данными, которые мы, не приукрашивая, изложили выше, встает картина жизни, история отношений, встает фигура, над психологическим значением которой должны серьезно задуматься люди науки...

В любом произведении личность автора отражается со всеми его неповторимыми чертами. Мы смело можем сказать, что среди немногих научных произведений Л. его рецензия в Комитет по Государственным премиям должна занять первое место. Когда Министерство рыбной промышленности СССР потребовало этот документ, оказалось, что на одной странице Л. признает достоверность научного факта, а на следующей, по торопливости или по невниманию, ставит его под сомнение. Оказалось, что он совмещает географические карты разных масштабов, а таким образом, как известно, можно доказать все, что угодно. Оказалось, что одному автору он приписывает то, чего у него нет, другого — искажает, третьего — сознательно извращает. Все было построено на предвзятости, на фальсификации, на подтасовке.

Однако этого оказалось достаточным, чтобы бросить тень на бесспорное, очевидное достижение науки.

Летом 1949 года на Каспий выехала новая экспедиция ВНИРО под руководством того же профессора Я. Бирштейна. Уже не двенадцать дней, а три месяца производились работы,— опровергнуть вздор оказалось сложнее, чем сделать открытие в науке. Этого мало, Л. потребовал, чтобы на Каспий была послана параллельная экспедиция под его, Л., руководством. И ему выделили суда, отпустили большие средства, дали возможность явную фальсификацию превратить в некое подобие науки.

Так началась эта дуэль. Две экспедиции работали одновременно. Результаты одной из них — той, которой руководил Л.,— широко освещались в печати; результаты другой, как и прежде, нигде не публиковались. Зато не было недостатка в слухах. Эти невидимые и невесомые силы действовали в полную меру. А когда настало время подвести итоги поединка, Л. продемонстрировал в МГУ кинофильм, который был заснят его экспедицией с целью неопровержимо доказать, что безобидный кольчатый червь на деле представляет собою грозного хищника. И действительно, нереис, показанный на экране крупным планом, с жадностью глотал поднесенных ему в пинцете мотылей. Но в ту минуту, когда это неотразимое доказательство появилось на экране, один из зрителей задал коварный вопрос:

— А сколько дней вы его не кормили?

И сотрудница Л., дававшая пояснения к фильму, простодушно ответила:

— Десять дней.

Общий смех подвел итоги дискуссии. Смеялись и друзья и враги. Да и как было не смеяться над этим наивным объяснением, мгновенно разоблачившим еще одну, новую подтасовку.

Казалось бы, тут уж должны были образумиться люди, которые поддерживали Л.— искренне или неискренне, с расчетом или заблуждаясь. Ничуть не бывало! Снова и снова группа Зенкевича, опубликовавшая новый обширный материал, должна была в комиссиях и подкомиссиях, на собраниях и заседаниях доказывать свою правоту. Снова и снова Л., ничего и нигде не опубликовавший, продолжал утверждать, что безусловно удавшийся опыт Зенкевича — не удался или, в лучшем случае, бесполезен.

«Нереидный вопрос» решен, хотя Л., и ныне благопо-

лучно здравствующий в звании профессора МГУ, все еще копошится, пытаясь оспаривать неоспоримое. Но оставим этого человека. Поговорим о главном.

Он разбит, но так ли очевидно его поражение? Дело, против которого он боролся, опорочено, поколеблено, приостановлено. Тень недоверия легла поперек дороги, по которой с великими трудностями двигалась мысль ученого, плодотворная, перспективная, смелая. Не силы природы помешали активному вмешательству человека в жизнь морей страны, а темные силы бесчестия и невежества. И все это могло случиться только потому, что нашлись люди, которые поверили заведомому фальсификатору, получившему возможность спрятать от научной общественности свои доказательства. Ведь нет же ни малейших сомнений в том, что открытый обмен мнениями очень быстро положил бы конец этому спору, столь неравному и столь дорого обошедшемуся государству!

Письма, посыпавшиеся в редакцию после появления этой статьи, едва могли уместиться в две толстые папки. Это я знаю точно, потому что после этой истории, которая (как вскоре выяснилось) далеко не закончилась с появлением моей статьи, мне пришло в голову попросить у Б. С. Рюрикова, тогдашнего главного редактора «Литературной газеты», все материалы, связанные с «делом Л.». Он охотно согласился, и папки находятся в моем архиве.

Письма делились на два разряда: «за» и «против». Среди «против» были, без всякого сомнения, инспирированные письма. Но были и чистосердечные — их авторы возмущались тем, что я, ничего не понимая в биологии, вмешиваюсь в решение сложной научной проблемы.

Не буду рассказывать о завязавшейся борьбе, в которой Л. пытались защитить малоизвестные сторонники Лысенко. Одно это, печально знаменитое, имя зачеркивает спор, не имевший, в сущности, никакого отношения к науке. Однако по временам спор становился достаточно острым: неизвестные личности звонили мне на квартиру и угрожали отомстить за статью.

Расскажу о другом: материалы, которые я взял из «Литературной газеты», лет десять лежали нетронутыми в моем архиве,— и едва ли я вернулся бы к ним, если бы не мой друг Э. Г. Казакевич, который считал, что я беспечно пренебрег возможностью написать интересную книгу. Он убедил меня — против уговоров этого необычайно умного

человека, тонко чувствовавшего все оттенки общественной атмосферы, устоять было невозможно.

Роман «Двойной портрет», в котором эта история нашла рельефное — насколько это было в моих силах — отражение, я написал в течение двух с половиной лет (1964—1966). На первый взгляд задача не показалась мне особенно сложной. Ведь материал — объемный, детальный — не надо было собирать, отбирать, проверять — в готовом виде он лежал перед моими глазами. Но на деле — как всегда в подобных случаях — именно вследствие своей законченности и определенности он сразу же стал упрямо сопротивляться, не поддаваться «художественному воплощению». Вот откуда взялась в романе фигура автора — беспристрастная, но отнюдь не отказывающаяся от своей точки зрения. Замешаться в толпу героев, скрестить их судьбы со своей судьбой, со своей верой в конечную справедливость — это был единственный выход.

Конечно, я не ограничился событиями и характерами, о которых говорилось в статье,— к ним прибавилась борьба, возникшая как результат появления статьи. Более того — понадобились новые события и новые люди. Появилось прошлое и будущее. Понадобились «давнопрошедшие», едва различимые сквозь толщу времени поводы и причины. Без всматривания в будущее я не был бы самим собой — так в романе появились мальчики, сыновья рано познавших «блеск и нищету» отцов, их нравственную позицию, благородство и мужество одних, трусость и притворство других.

Но больше всего хлопот доставил мне конец романа. Весь его ход, все развитие вели к преждевременной смерти главного героя. Я жалел его, я вложил в него так много своего, что это было бы почти самоубийство. Но книга уже давно «сама писала себя», и ничего не оставалось, как подчиниться ее повелительному настоянию.

1959—1978

ПИСЬМА

Л. Рахманов. 27. 4. 1950

...Главы о борьбе с дифтерией в «Открытой книге» великолепны и очень русские, в отличие от «Эрроусмита», «Цитадели» и др. медицинских и бактериологических ро-

манов. Критических замечаний по ним у меня почти никаких нет.

Единственная читательская потребность и пожелание: сделать более волнующей встречу Тани с Андреем. А это будет тогда, если Таня в свое время была бы больше ошарашена прекращением переписки. Зная характер Андрея, она могла догадываться, что молчание Андрея, в ответ на ее письма, это не халатность, а принципиальное молчание — бойкот. И не только терялась в рассудочных догадках, но и по-женски инстинктивно чувствовала, что отношение Андрея к ней резко переменилось. Пусть даже она равнодушна к Андрею (в сердечном отношении), пусть текущая жизнь заслонила его от нее, все равно — чтобы встреча была волнующей и драматичной, нужно, чтобы она была подготовлена.

Кроме того, мне кажется, Таня должна быть больше оскорблена, узнав, что Андрей поверил наговорам Глаши на нее. Обида должна быть пронзительнее, хотя бы и задним числом. И особенно пронзительна из-за того, что подлый наговор коснулся самого для нее дорогого в период ее одиночества в родном городе: привязанности к старому доктору. Ведь это был самый близкий для нее человек. А если принять во внимание, какую роль будут играть и в дальнейшем его заветы и заветные мысли, то узнать обо всей этой клевете, да еще в момент усталости (и нервной и физической) после проведенной вместе с Андреем борьбы со смертью,— это вещь очень значительная. Конечно, могло случиться, что от этой усталости и одновременно удовлетворения после успешной борьбы она не очень остро восприняла все, что Андрей рассказал ей, но тогда это надо подчеркнуть и дать понять, что в какой-то другой момент она будет оскорблена ужасно. Но может быть, я искусственно раздуваю этот драматизм? В жизни все ровнее и проще?

Но в таком случае этот сюжетный мотив — наговор Глаши — совсем не будет играть. Тогда для чего он?

Вот мое единственное замечание, вернее — ощущение. А еще вопрос: о чем не сказала Таня Андрею, что имело такое значение для дальнейшей их жизни? О своей любви к Мите? Буду с нетерпением ждать ответа в следующих главах. Все это очень интересно.

А. Твардовский. 13.9. 1950

Дорогой Вениамин Александрович!

Я наслышан, что Вы много поработали над первой частью «Открытой книги», подвергнувшейся в свое время критике в нашей печати, и чуть ли не закончили вторую ее часть. Если это так, то очень прошу не забывать, что редакция «Нового мира» с готовностью и интересом ознакомилась бы с Вашей рукописью.

Кроме того, Вениамин Александрович, нет ли у Вас рассказа? Может быть, до окончания большой работы Вы могли бы дать рассказ? Буду весьма обязан, если откликнетесь на этот мой призыв.

Л. Первомайский. 13.5. 1951

...Я не сразу ответил на Ваше доброе письмо не потому, что не смог оценить его доброту и сердечность. У меня столько весенних хлопот и так мало здоровых дней, а писать наспех не хотелось.

Новый цикл я еще не кончил, написал только пять стихотворений, из которых два, кажется, приличные. Теперь буду писать вовсю (май — июнь). Если напишу еще три-четыре вещи, буду весьма доволен и поеду в Москву читать друзьям.

Вы всегда уговариваете меня приезжать в Москву, словно я не хочу этого, но это неверно — эти поездки для меня самое драгоценное в жизни, они действуют на меня так благотворно, освежительно и всесторонне хорошо, что я боюсь сделать их слишком привычными, чтобы не утратить свежести и радости московских встреч и впечатлений. После Москвы я всегда как в тумане немного, как сойдя на берег с большого корабля, где хорошо шатало и качало, но зато было преодолено большое пространство и большой ветер просквозил каждую складку платья, морщину души и извилину мозга.

Завидую Вашей поездке в Сталинград и жду с нетерпением «Открытую книгу». Со Сталинградом у меня связано множество волнений. Я прибыл туда 18 июля 1942 года и видел все, от начала до конца: адскую августовскую жару и в совершенно безоблачном небе черную реку дыма от горящих зернохранилищ, уходящую за Волгу, куда-то на восток, и пыль, пыль, пыль от шагающих сапог по степи, и многотысячные колонны замерзших пленных немцев

в ослепительно-снежном и морозном феврале 1943 года, и раздавленные танками «мессершмитты» на немецких аэродромах, и десятки тысяч ракет цветных в небе над Сталинградом в ночь Победы, когда фронт сразу отодвинулся почти на пятьсот километров, и множество других интереснейших вещей...

М. Зощенко. 15. 7. 1952

Дорогой Веничка!

Твою телеграмму (от 5 июля) я получил и тотчас ответил на твой городской адрес...

Дело в том, что последние месяцы я чертовски хвораю. Весь комплект, как в моей молодости,— бессонница, плохие нервы, сердце. Именно поэтому я и остерегался от поездки в Армению.

...Несмотря на мои хворости, я работаю еще и над большой моей книгой. Но очень трудно (оказалось) найти правильную форму для современной темы. Тем более что к старости хотелось выбрать форму поскромней и построже. Однако материал (наука, профессии, техника) увел в сторону от обычных путей. Это было досадно, и я долго ломал голову — как бы упростить дело. Отчасти (как будто бы) добился успеха. Но трудностей еще много.

Да ты сам знаешь, с каким трудом укладывается современный материал в обычную (классическую) форму. Вообще-то говоря, он и не укладывается. Как, например, у Слонимского не уложилась современная физика в его форму старинной повести, в которой персонажи ведут разговоры о физике на лестнице либо на улице по пути в учреждение. Такая пропорция была правильна для прошлого столетия. А нынче эта форма взорвала дело, и роман Слонимского (2 часть) попросту не получился.

Что касается твоего романа, то наука у тебя подана правильно и разумно (и весьма интересно), но кое в чем спорно. И форма (от лица женщины) — некоторый компромисс. В основном же задача тебе удалась.

В общем, все эти сложности литературной формы задержали мою работу. К тому же и поденная работа отнимала у меня много времени. Однако я надеюсь месяца через три-четыре закончить книгу. Если, конечно, снова не отложу из-за болезни или каких-нибудь неожиданностей.

В общем, Веничка, для моего возраста (а я старее тебя

на 7 лет) нагрузка слишком велика, если учесть все привходящие обстоятельства. Поэтому, вероятно, и сдает здоровье, которое я с таким тяжким трудом завоевал...

А. Фадеев. 25. 1. 1953

Дорогой Веня!

Должно быть: среди всех людей, перед которыми чувствую себя виноватым,— чувство это сопровождает меня на протяжении всей моей уже несколько затянувшейся биографии,— я больше всего виноват перед тобой: только на днях, в больнице прочел твой роман «Открытая книга» и «Доктор Власенкова». Прочел с большим увлечением, а в многих своих главах — особенно в первой части — он задел за какие-то очень живые струны, связанные с моим детством и юностью. Этим я не хочу сказать, что первая книга лучше второй. Сделать занимательной науку в смысле эстетическом — это очень трудно и это тебе вполне удалось. И удалось как живой показать мир ученых — и в праздник, и в будни, и с лица, и с изнанки. Образ Крамова — это открытие и это очень здорово!

Мне хочется очень подробно поговорить с тобой о романе. Кое-что в нем недовершено (я знаю, что он будет развиваться, но кое-что недовершено в уже сделанном, как мне кажется).

Приходи ко мне в больницу, в любой тебе удобный день и час...

Б. Бухштаб. 10. 2. 1954

...Перечел я 1-ю часть «Открытой книги» и прочел 2-ю. Увы, это все-таки книга с переломанным хребтом. 1-я часть очень хороша, очень каверинская, лиричная, с юмором, с интересной любовной ситуацией, с типами. Особенно мне нравится отец героини; его речь, повадки, литературное произведение — все оригинально, выдержано, ярко. Но во 2-й части все это обрывается; 2-я часть — довольно типичный «производственный роман», в котором люди еле видны, события же врачебной и научной деятельности даны слишком сухо, подчас почти конспективно. Конечно, рука опытного и даровитого писателя чувствуется и тут,— но в сущности получился не цельный роман, а два романа, один из которых написан свободно, а другой вымученно. Надеюсь, 3-я часть, создаваемая в новых условиях, покажет, что ты можешь сделать из этой темы,— но не получится ли

еще больший разнобой и не придется ли, по окончании всего романа, вновь обратиться ко 2-й части и переписать ее?.. [1]

Э. Казакевич. 21.12.1957

...Пишу Вам, как это ни странно, из Самарканда,— от могилы Тимура, которую я сегодня осматривал. Все это очень красиво, действительно, и представляет незаменимое средство для отдыха от повседневной жизни. Завтра еду в Бухару, где еще больше древностей. Я попал в новый для себя мир, и это очень приятно в зрелом возрасте. Нужно оставлять для зрелого возраста такие возможности. Мне снятся ослики, горы хлопка, мечети и старухи в паранджах.

В Ташкенте я и работал, и, кажется, неплохо, над своей повестью. Несмотря на колоссальную разницу в атмосфере или благодаря ей, работа над глубоко русским материалом шла отлично. Но, скорее всего, дело здесь не в географии. Просто уже много накопилось в душе и, искусственно сдерживаемое другими занятиями, взрывается при первой возможности.

Как там дела у Вас, В. А.? Возобновили ли Вы опять работу или головные боли не дают покоя?..

Е. С. Булгакова. Москва, 5.XII.1955.

Дорогой Вениамин Александрович, посылаю Вам — на всякий случай — список авторов, у которых разбирался вопрос женитьбы Мольера в смысле этой несчастной темы кровосмесительства (положительно). Кроме того, не удержалась и переписала и посылаю библиографию к этой повести. И еще — хочется сказать, что его черновые тетради пестрят такими разделами: Костюмы. Модные лавки. Еда. Брань. Непристойности и двусмысленности. Имена. Названия, выражения. Медицина. Предметы. Деньги. Театр, развлечения. Драки, избиения. Медаль Мольера. Могила Мольера. Не говоря уже о том, что не только для главных героев или их предков, но и для второстепенных действующих лиц составлены биографии. Словом, Михаил Афанасьевич проделал адскую работу, чтобы написать такую кажущуюся легкой вещь.

М. б., не надо было мне этого писать, но мне доставля-

[1] Речь идет о журнальном варианте, который я, как и предсказал Б. Бухштаб, переписал, прежде чем взялся за третью часть.

ет такое счастье лишний раз сказать о нем, о необычайной его манере писать,— об ответственности за каждое слово или событие.

Сердечный привет Лидии Николаевне и Вам.

Л. Первомайский. 14.12.1959

...Вы правы — редкие встречи с друзьями, с людьми, которых любишь,— это в общем все, что «держит нас на свете».

...Все эти долгие месяцы единственным моим отдыхом была работа. Я предавался ей с отчаяньем пьяницы, ищущего забвения и утешения в вине, хотя знаю, что пресловутая «veritas» не только в том, чтобы измарывать чернилами листы белой бумаги. Как бы там ни было — я работал и, поскольку со стихами у меня если не навсегда, то надолго покончено, писал рассказы...

Книга, которую я Вам послал, сплошь из старья — самому старшему рассказу тридцать с лишним лет, самому младшему около пятнадцати. Слава богу, что Вы их не прочитаете. Мне просто хотелось, чтобы у Вас была эта книга. Собрал я ее и напечатал для того, чтобы облегчить моему читателю переход от стихов, под которыми он привык видеть мою фамилию, к прозе, которую я собираюсь писать в дальнейшем со всей интенсивностью, на какую только способен...

К. Чуковский (без даты)

Дорогой Вениамин Александрович!

Мне жаль, что я, уезжая в больницу, не имел сил поблагодарить Вас за «Двойной портрет». Вещь ладная, отлично построенная, добротная. Видна рука опытного, даровитого мастера, сильной и уверенной рукой ведущего читателя от события к событию, от боли к боли, от гнева к гневу. Я прочитал книгу залпом, не отрываясь. Иначе ее невозможно читать.

Я уже не говорю о содержании книги. Без публицистических фраз Вы показываете на живых и необыкновенно убедительных примерах, какова была та атмосфера, в которой рождались Лепешинские, Лысенко, Презенты и другие. Ваша книга говорит о них всех — она толкает к обобщениям, к расширенным толкованиям...

Глава пятая

ШЕСТИДЕСЯТЫЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

Работая над этой книгой, я был вынужден условно делить свою жизнь на десятилетия. Но можно ли в каждом из них найти наиболее выразительную, определяющую черту? На первый взгляд кажется, что ответ надо искать в самом «содержании» десятилетия — в дневнике его событий, в их скрещивании и столкновениях.

Но есть другая, внутренняя граница, отделяющая одну полосу работы от другой. Исподволь, постепенно начинаешь понимать, что пришла пора писать иначе, чем прежде. Нажитого умения уже недостаточно, хотя, чтобы приобрести его, были отданы все силы души. Впрочем, нет! Достаточно. И все-таки это умение должно стать другим, отвечающим другой, более сложной задаче. Более сложной, хотя в конечном счете этот путь ведет к простоте.

Так в начале тридцатых годов я ломал себя в поисках обыкновенной, не стремящейся удивить читателя, свободной от афористичности фразы. Роман «Исполнение желаний» я писал, как начинающий литератор, за плечами которого не было двенадцати лет работы. Над «Открытой книгой» я работал без малого десятилетие. С первой же страницы был «задан» тот стилистический ключ, который заставил меня изучить историю русской бактериологии, полную самопожертвования и риска. Реалистическая манера неторопливого повествования помогла мне понять профессиональный смысл деятельности моих героев. Бездна труда, который они вложили в свою жизнь, стала для меня бездной изучения этого труда, до сих пор я не имел о нем никакого понятия. Но этого мало: надо было рассказать читателю то, что я узнал, и даже не столько рассказать (так поступил бы автор научно-популярной книги), а показать, то есть сделать ощутимым, зримым. Тогда мне

не приходило в голову, что Таня Власенкова так же металась бы между братьями Львовыми, если бы занималась, скажем, физикой, а не бактериологией. Что познавательная сторона трилогии только кажется так уж насущно необходимой! Между тем можно смело сказать, что она-то и отняла у меня больше всего труда.

С этими соображениями я принялся за роман «Двойной портрет», тоже посвященный людям науки. Но в этом случае мне не надо было тратить много времени на «познавательный» материал — он сам пошел мне навстречу. Более того — он раскрылся с большей полнотой, чем я в нем нуждался. Он требовал лаконизма, он подсказывал необходимость найти совсем другой, чем в «Открытой книге», стилевой «камертон».

Но была и другая, не менее значительная причина: в прозе шестидесятых годов наметилось стремление к сдержанной, короткой фразе. И. А. Кашкин, известный наш переводчик и теоретик перевода, в книге «Эрнест Хемингуэй» (М., 1966) определил характерные черты лаконизма как направления. Сам Хемингуэй вновь привлек общее внимание повестью «Старик и море», написанной с библейской строгостью и прямотой.

Перечитывая Тургенева, я поражался тому, что для «Отцов и детей» ему понадобилось всего восемь печатных листов, а для «Рудина» — семь.

...Отказаться от обстоятельной, изобилующей подробностями фразы. Откинуть придаточные предложения, даже если они поддерживают «мелодию» прозы. Во имя краткости пожертвовать этой мелодией — вот задача! Фраза ежится, чувствует одиночество, ей кажется, что она висит над пропастью, что ее ломают о колено. И ее действительно ломают, заботясь только об одном: ободранная, нагая, она должна выиграть от своей наготы.

Так я писал «Двойной портрет», так — и даже с еще большей лаконичностью — написана повесть «Семь пар нечистых».

Все это относится и к статьям, посвященным истории советской литературы, которые я напечатал в шестидесятых годах в «Новом мире». Работая над ними, я старался не забывать, что строгость и сдержанность не менее важны для стиля полувоспоминаний-полуразмышлений, чем для художественной прозы.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

О ДОСТОЕВСКОМ

(Из беседы с корреспондентом польской газеты «Политика»)

— Когда началось ваше знакомство с Достоевским? Чем для вас является автор «Преступления и наказания»?

— Интерес к Достоевскому проснулся во мне очень рано, когда я был еще гимназистом. Разумеется, тогда я читал его поверхностно, не умея и не пытаясь проникнуть в глубину его воззрений. Острые повороты сюжета — вот что тогда меня занимало. Каждые двадцать — тридцать страниц — и скандал, новое неожиданное столкновение людей и событий. Мне казалось, что для Достоевского важнее всего именно эти скандалы, взрывающие мирное течение жизни. Но в студенческие времена, когда я стал заниматься у выдающихся ученых, у Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума, я иными глазами посмотрел на Достоевского. От тех лет у меня остались два крошечных реферата. Один из них, посвященный «Бесам», представляет собой детскую попытку раскрыть основные черты композиции романа. Другой реферат — «Время у Достоевского». В нем впервые, как мне кажется, удалось сопоставить время реальное, обязательное для всех, и время «литературное», которое не подвластно движению Земли вокруг Солнца. Читая вслух с часами в руках, я подсчитал, сколько времени занимают некоторые разговоры между некоторыми героями,— и оказалось, что это время не совпадает с реальным, то есть что в предложенных обстоятельствах они так долго говорить не могли. Это наблюдение подсказало мне мысль, что писатель имеет право не считаться с реальностью, когда его к этому побуждает идея высшего порядка. С тех пор я много раз возвращался к Достоевскому.

— Что, на ваш взгляд, является самым важным в его произведениях?

— Когда я перечитывал Достоевского уже сложившимся человеком, одна мысль показалась мне особенно важной, пронизывающей все его творчество и перекликающейся, как ни странно, с современностью. Я имею в виду его «Двойник». Жизнь в течение ряда лет меняла его перед его же собственным умственным взором. Всем известна его биография, смертный приговор, годы каторги, солдат-

чина, унизительные просьбы о возвращении. Это не могло, конечно, пройти для него бесследно. Самоизучение было связано с мыслью о том, что в результате давления обстоятельств, внешних, внутренних, социальных, частных, общественных, каких угодно,— человек становится другим. Он как бы воплощается в другую личность, в своего двойника.

Повесть написана до этих испытаний — все творчество Достоевского в целом было проникнуто этой идеей. Она современна потому, что на каждом шагу встречаются попытки противопоставления этой деформации в лице тех людей, которые, несмотря на любые испытания, остались самими собой.

Двойники Достоевского многообразны. Среди них — двойник, порожденный самоизучением. Так, Ставрогин ежеминутно испытывает себя, пытается выяснить, на что способен. Самый его характер построен на внезапных переходах из одной личности в другую. В предельно обнаженной форме эта мысль нашла выражение в стивенсоновской «Истории доктора Джекиля и мистера Хайда». Есть и двойник-поза. Это, скажем, Дмитрий Карамазов, который все время тщательно пытается перед внешним миром казаться не таким, каков он на самом деле. Наконец, двойное отражение — Смердяков и Иван Карамазов отраженно повторены друг в друге. Всем этим деформациям противопоставлены люди, которые остаются самими собой. Таков князь Мышкин. В деформированном сверху донизу мире человек, отстаивающий право на естественное существование, кажется идиотом. Вот почему Мышкин погибает в среде всех этих подобий. То, что он действительно болен, в сущности не имеет значения.

— Какова, по-вашему, роль сюжета в произведениях Достоевского?

— Мне кажется, что для него сюжет, который заставляет перелистывать страницы, не играет сам по себе существенной роли. В этом отношении он воспользовался традицией европейского романа. Но ему удалось поднять ее на небывалую высоту. У него нет сюжета, который существовал бы сам по себе. Попробуйте пересказать любой из его романов — и вы сразу же поймете всю бессмысленность подобной попытки. Сюжет у Достоевского — всегда выражение идеи. Отсюда это поразительное умение прочитать в обыкновенных происшествиях, которые встре-

чаются на каждом шагу, глубокие характерные черты эпохи.

— Какие области в творчестве Достоевского остались, на ваш взгляд, вне внимания исследователей?

— Во-первых, Достоевский не только первым открыл внутренний монолог, но в предисловии к рассказу «Кроткая» теоретически обосновал возможность этого литературного приема. Исследователи творчества Достоевского должны были бы изучить генезис этого оплодотворившего мировую литературу XX века приема. Во-вторых, я думаю, что, отталкиваясь от Гоголя как от писателя гротескного, Достоевский очень много взял у него. В этом смысле он стоит в ряду тех писателей, для которых трагический гротеск был центральной задачей. Я имею в виду некоторые произведения Щедрина и Сухово-Кобылина. О связях Достоевского с Сухово-Кобылиным давно пора написать серьезную работу. В советской литературе эта традиция была с необычайным блеском развита в творчестве Булгакова и Евг. Шварца — писателей, до сих пор не сопоставленных, хотя это сопоставление так и идет в руки. Думаю, что булгаковский гротеск в значительной мере идет от Достоевского, от таких его вещей, как «Крокодил, необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже», «Бобок» и другие.

— Как вы расцениваете работы критиков о Достоевском?

— Много интересного. Однако нет ни одной книги, которая дала бы живое представление об истории его личности в целом. Может быть, следовало бы написать о нем монографию в духе Пирсона, автора книг о Диккенсе, Уайльде, Шоу. Стоит, мне кажется, попытаться найти в его жизни «болдинскую осень» и дать ее, не отделяя жизни от творчества. Думаю, что такая попытка привела бы к острым и неожиданным результатам.

— Каково значение Достоевского для современности?

— Современная жизнь — это жизнь обусловленная, запутанная, бесконечно сложная. В обстоятельствах, ее составляющих, мыслящий человек не может существовать без самоизучения. Старинные, но не потерявшие своего значения понятия совести, достоинства, чести, доброты, внимания к ближнему продолжают формировать сознание. Обращаясь к себе, человек понимает (или, по меньшей мере, догадывается), что жить вне этих понятий он, в сущности, не имеет права. И Достоевский со всей беспощад-

ностью своего таланта доказывает это с необычайной убедительностью. Вот почему к нему тянутся и всегда будут тянуться люди, глубоко чувствующие и стремящиеся (подчас инстинктивно) к высоким целям.

— Чем вам близок Достоевский?

— Я прошел сложный путь в литературе, и во все периоды моей работы Достоевский служил для меня загадочным, необъяснимым образцом профессионализма. В этом смысле его можно назвать учителем писателей всего мира. Я уж не говорю о его феноменальной способности к импровизации. Тщательность, последовательность и точность — вот что поражает, когда вы идете вслед за ним, изучая этапы его работы. Я с изумлением перелистывал его записные книжки, с изумлением подсчитывал количество печатных листов в те годы, когда публиковался «Дневник писателя». Его способность возведения в неизбежное общее самых ничтожных на первый взгляд величин — явление необыкновенное. Так же как тот дар визуальности, который редко кому дается и граничит с чудом. Он близок мне как учитель терпения и внимательности, как проповедник высокой цели в работе писателя. Впрочем, он и близок мне, и далек. Его национальная ограниченность неизменно отталкивала меня, а необъяснимая ненависть к другим нациям внушала отвращение.

— Станислав Лем считает Достоевского «вдохновением» философов. Исследователь его творчества профессор Бурсов считает его величайшим русским философом. Считаете ли вы Достоевского философом?

— Достоевский всегда казался мне фаталистом, который отказывается делать выводы из собственных наблюдений: «Я показываю вам жизнь как умею, я ручаюсь за свою правдивость, но последнее слово оставляю за вами». Задачу он задавал на столетие вперед, в этом мы уже убедились.

— Что вам лично, как писателю и человеку, дал Достоевский?

— Прежде всего, Достоевский — писатель, который иногда исподволь, а иногда с беспощадной настойчивостью заставляет человека заглянуть в свой внутренний мир. В молодости мимо этого проходишь довольно легко, в пожилом возрасте над этим задумываешься, а в старости это становится уже лейтмотивом. Сейчас я занят книгой воспоминаний. Я хочу написать историю моей жизни и литературной работы. Мне ежеминутно приходится заду-

мываться над самим собой. Ведь мы живем почти машинально. Задумываться над самим собой — это задача художника, и почти всегда очень плодотворная. Часто приходишь к неутешительным выводам. Впрочем, чем беспощаднее самооценка, тем выше положительный результат (если иметь в виду историю собственной жизни).

— Какие черты необходимы для глубокого, серьезного исследователя творчества Достоевского?

— Вообще для того, чтобы стать настоящим историком литературы (то есть чтобы превратить это полуискусство-полунауку в науку), необходимо прежде всего знание предшествовавшего, желательно с начала начал. Это не должно быть знанием инвентаря, то есть для этого мало быть эрудитом. Это должно быть знанием взаимосвязей. Должна быть понята проблема развития литературы. Среди моих учителей (я имею в виду так называемую «формальную школу») существовали разногласия. Одни считали, что взгляд на любое литературное явление с исторических позиций есть естественное и неотъемлемое условие исследовательской работы. Другие считали, что историческая сторона не имеет решающего значения. К ним принадлежал Шкловский, который одно время вообще отвергал необходимость истории литературы.

Конечно, Достоевским должны заниматься те, кто считает, что знак историзма является решающим в работе исследователя. Ко второй черте я отношу необходимость быть художником. Надо быть мастером постижения, а это доступно лишь художнику. Недаром Тынянов перешел от исторических изучений к художественной прозе. Недаром Эйхенбаум придавал такое большое значение форме историко-литературного произведения. И наконец, надо понимать и ценить значение высокой нравственной позиции. История литературы, как подлинная наука, не терпит ни спекулятивности, ни торопливости, ни жажды легкого успеха. Известна песенка, которую мы все студентами распевали: «Как известно, филолог вечно ходит без сапог». Нужно нравственное бескорыстие для того, чтобы всерьез заниматься такого рода писателями, как Достоевский. Между тем как раз Достоевский в наше время стал у нас модной темой. Кто только им не занимается! Бесконечное множество диссертаций, статей, книг!.. В подавляющем большинстве эта работа не по плечу тем, кто за нее берется.

— Как вы оцениваете кинематографические и сценические адаптации его произведений?

— Мне кажется, что Достоевский лишь на первый взгляд представляет собой плодотворный материал для инсценировок. На самом деле еще при жизни он сам внятно объяснил невозможность или бесполезность подобного рода работы. Я думаю, что нынешние попытки этого рода обречены на неудачу, потому что театр уже рожден в произведениях Достоевского в том неповторимом выражении, которое нельзя перевести на язык театра или кино. И нельзя именно потому, что сюжеты для Достоевского — это нечто совсем другое, чем для сценариста, у которого служебная роль сюжета выходит на первый план, не неся подчас никакой философской нагрузки. Поэтому подавляющее большинство экранизаций и инсценировок произведений Достоевского неудачно. А когда они бывают удачны, они бесконечно далеки от Достоевского. Я видел много фильмов — не только русских, но и немецких и французских, но не помню удач.

Точно так же немыслимо без потерь перенести на сцену или на экран произведения Чехова или Толстого. Успех, если он приходит, не имеет ни малейшего отношения к успеху художественной прозы.

1966

О «ТРЕХ СЕСТРАХ»

С детства меня многое поражало в пьесах Чехова, и прежде всего их мнимая бессвязность. В самом деле, «Три сестры» начинаются с того, что Ольга рассказывает своим сестрам то, что им прекрасно известно и до этих ее воспоминаний. В пьесах Чехова каждый говорит прежде всего о себе, но то, что узнают герои, узнает и зритель. Я сказал, что это «мнимая бессвязность». В современном западноевропейском театре эта бессвязность стала приемом. Известный наш психолог Л. С. Выготский впервые смело указал, за много лет до возникновения театра абсурда, на некоторые черты этого театра в драматургии Чехова. Вот что он пишет: «Критики на другой день после представления «Трех сестер» писали, что пьеса кажется несколько смешной, потому что в продолжение четырех актов сестры стонут: «в Москву, в Москву», между тем каждая из них могла бы прекрасно купить железнодорожный билет и

приехать в Москву... В самом деле, автор, сделавший Москву центром притяжения для сестер, казалось бы, должен мотивировать их стремление в Москву хоть чем-нибудь. Правда, они провели там детство, но, оказывается, они не могут поехать в Москву, потому что связаны какими-нибудь препятствиями? Но и это не так» (Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1965).

Реальной Москве Андрея, с ее университетом и рестораном Тестова, Чехов умышленно противопоставляет немотивированную, неопределенную, романтическую Москву трех сестер. Но именно поэтому пьеса и производит не комическое, а трагическое впечатление.

С этой центральной романтической мыслью связано все, что происходит в пьесе. В сущности, это история семьи, распадающейся под той тяжестью, которую Чехов одной фразой выразил в рассказе «Попрыгунья»: «Ей чудилось, что вся квартира, от полу до потолка, занята громадным куском железа и, что стоит только вынести вон железо, как всем станет весело и легко».

Вот ключ, которым, вольно или невольно, А. Эфрос (в театре на Малой Бронной) открыл перед нами «Трех сестер» в новом и оригинальном истолковании.

В первом акте, где каждый говорит о своем, режиссер не стремится скрыть эту мнимую бессвязность. Но постепенно вы начинаете проникать в ее смысл, она становится не бессвязностью, а отношением каждого действующего лица к тому, что происходит в доме и в мире. Мне кажется, что этой мыслью руководствовался режиссер, показав нам такого непохожего на всех до сих пор виденных нами Тузенбахов; такого непривычного Чебутыкина; такого современного Вершинина.

В роли Тузенбаха Круглый как будто нарочно подчеркивает гротескность своей роли. Первый его монолог звучит почти пародически, он его декламирует, как бы подшучивая над собой. С бессмысленностью существования он борется с помощью иронии — тем сильнее, тем выразительнее вся человечность, вся душевная глубина его, когда жизнь проламывает эту защитную маску. Таков он в четвертом акте. Такова глубоко тронувшая меня сцена его прощания с Ириной.

Мне кажется, что исполнение почти всех ролей построено на том же принципе — отношение героев к истории дома Прозоровых, разрушающегося на глазах. Впервые в постановке «Трех сестер» с такой силой прозвучала эта сто-

рона пьесы: история дома, из которого сестры уходят одна за другой и в котором, как судьба, воцаряется пошлость. Мне кажется, что «Мария» И. Бабеля в чем-то тесно связана с «Тремя сестрами» и близка к Чехову именно в этом смысле.

Но что же все-таки мешает сестрам уехать в Москву? Сознание непрочности своего существования? Роковая невозможность стать собой? Недаром Чебутыкин спрашивает: «А может быть, нас нет?» И он не раз возвращается к этой мысли. Реально существовавший дом генерала Прозорова, в котором существовали реальные сестры, который жил реальной жизнью, постепенно приобретает призрачные очертания. Это подчеркнуто контрастно в первых же словах Ольги. Вся пьеса построена на антитезе: было — стало. И, как всегда у Чехова, это нисколько не мешает вещественной, реальной стороне жизни. Ведь всегда ясно, когда у чеховского героя нет денег, хотя он об этом не говорит ни слова. Всегда можно догадаться о его прошлом, потому что настоящее у Чехова говорит не только о настоящем, но и о прошлом. Здесь эта вещественность — перед глазами зрителя. Дом заложен; известно, в какой комнате живет Ирина, а потом будет жить Бобик. Маша не заходит в опротивевший ей родной дом. Призрачность и вещественность скрещиваются и находятся в неразрывной связи. Все это понято глубоко и сыграно убедительно и ярко.

В театральных рецензиях принято говорить об отдельных исполнителях. А мне хочется отметить одну и, может быть, самую важную черту, которая характерна для всех исполнителей сразу: они современны. И в этом смысле трудно переоценить воспитательное значение спектакля. В каждой сцене идет борьба между пошлостью и тонкостью, между нравственным неравнодушием, которое всегда было исконной чертой русской интеллигенции, и себялюбием, корыстолюбием побеждающего мещанства.

Отпечаток живой современности, который не может оставить зрителя равнодушным, виден почти во всех, без исключения, исполнителях. Ну, скажем, Вершинин: мало сказать, что это по-новому прочитанная роль. Ведь видно, как он воевал бы, если б ему пришлось воевать. И я знаю, как он воевал бы: как толстовский Тушин. Я вырос в кругу офицерства, в пехотном полку, где служил мой отец, и я поражен той верностью, с которой русское офицерство изображено в спектакле, поставленном А. Эфросом.

Еще несколько слов. Искусство режиссера заключается не только в том, чтобы открыть по-своему и развернуть, как музыкальное произведение, каждый отдельный эпизод. Я думаю о чаплиновской законченности отдельных эпизодов, при полной незаметности перехода одного в другой. Эфрос учился этому у Чаплина. И, наконец, последнее: находки. Их много. Находка — вальс в начале первого акта, напоминающий, что перед нами день именин Ирины. Находка — приход Вершинина: он сразу же нравится зрителям, и невозможно, чтоб его не полюбила Маша. Находка — сцена между Тузенбахом и Соленым (второй акт), напоминавшая мне первоклассный рассказ Тургенева «Бретер». Находка — весь третий акт, потому что пламя пожара освещает не только город, но все, что происходит в душе героев пьесы. В четвертом акте меня особенно поразили две сцены, два прощания: Маши и Вершинина, когда они расстаются в присутствии мужа, и прощание Тузенбаха с Ириной, когда проламывается весь защитный строй его иронии и перед нами открывается первооснова жизни — любовь.

Когда я говорил о воспитательном значении этого спектакля, я имел в виду прежде всего молодежь. Я не верю в распространенное мнение о ее цинизме, о ее практицизме. Я убежден, что этот спектакль заставит многих заглянуть в глубину своего существа и открыть в ней то высокое и чистое, тот подлинный нравственный идеал, которым проникнут спектакль и в котором так нуждаются наши молодые люди.

1966

ОБ АЛЬБЕРЕ МАРКЕ

«Твои друзья говорят, что я должна что-то о тебе написать, а у меня только одно желание — продолжать жить вместе с тобой, беседовать, прислушиваться к твоим советам или, как обычно, стараться разгадать твое желание».

Так начинаются воспоминания Марсель Марке о своем муже, знаменитом художнике. Это — трогательная книга. Воспоминания переходят в монолог, монолог — в биографический роман, а роман — в длинное, грустное письмо, обращенное одновременно и к читателю и к покойному другу. Марсель Марке не ищет ключа, который открыл бы

нам характер художника, не стремится отобрать те факты биографии, которые показали бы его с выгодной стороны. Она не только ничего не украшает, но многое недоговаривает, и тем не менее живой Марке — молчаливый, сдержанный, застенчивый, скромный — возникает перед нашими глазами. Монолог иногда прерывается паузами, и эти паузы значительны, драматичны: автор как бы просит читателя задуматься над судьбой художника. Более того; невольно начинает казаться, что эти паузы чем-то связаны с самым характером творчества Марке. «Голая степа — это тоже потрясающе. Есть свободное место, легче дышится»,— однажды сказал он жене.

Свободное место, белый холст всегда связывался в его сознании с ощущением простора, а без простора, без открытого пространства Марке не мог существовать. «Я снова вспоминаю нас в дорогах, например в снежном туннеле, когда мы проезжали через Симплон...— пишет Марсель Марке.— Ты не ожидал, что придется вести машину в такой теснине, и мне пришлось тебя уверять... что мы скоро отсюда выберемся и ты освободишься от тоски и страха, которые овладевали тобой, как только тебе не хватало открытого горизонта».

Любовь к открытому пространству — черта, объединяющая Марке художника и человека. Стоит только взглянуть на его рисунки, иллюстрирующие книгу. Как бы аккомпанируя вдохновенному и грустному монологу любящей женщины, которая не в силах примириться с невозвратимой потерей, они говорят за себя — и говорят выразительно, остро. Между тем в них больше белых пятен, чем линий, они едва намечены, почти не существуют. Это «почти» мягко, но настойчиво будит воображение зрителя, потому что Марке достаточно трех-четырех линий, чтобы представить ссору ворчливых старух или неторопливый разговор трех почтенных алжирцев на базаре.

Неутомимый путешественник, он как бы чувствовал себя в долгу перед географией, воплощенной в красочности бесчисленных рек, городов, крепостей. Летом 1934 года он поехал в СССР: Ленинград, Москва, Харьков, Ростов, Тбилиси, Батуми. «Ему было любопытно видеть совсем иной образ жизни: в этой стране, где никто не говорит о деньгах, он сразу почувствовал себя хорошо, тем более что всюду встречал теплое, дружественное отношение. Многие художники теснились вокруг него, хотели познакомиться. На все обращенные к нему речи Марке отвечал улыбками.

При всех обстоятельствах он постоянно старался выдвинуть вперед меня:

— Это моя жена говорит и пишет, а я умею только писать картины».

И он действительно говорил очень мало. Когда он и Марсель только что поженились, Матисс, друг Марке, должен был сообщить молодой супруге, что ее муж «очень нежен». Он никогда не говорил о живописи, считая, что плоха та живопись, которая не говорит сама за себя. Умирая, он простился с женой так, как мог проститься только Марке: «Как всегда, ты тщательно вымыл кисти, а назавтра и в последующие дни... ты продолжал изображать... свой любимый Пон-Неф, прямо и сбоку, воду и деревья, чуть-чуть более плотные, чем туман. В заключение возникло маленькое полотно, в котором было... затаенное согласие на исчезновение... Твое прощание...»

Кажется, что холсты Марке с их прозрачностью и простотой, с их поэтичностью, которая никогда не чуралась существенности — пальмы и натурщиц он писал с таким же восхищением, как подъемные краны,— с их любовью к освещенной фиолетовой, розовой, синей теплой воде написаны свободно, почти без труда. Но нелегко найти более выразительный пример неукротимой творческой воли, чем та, которой была проникнута скромная, непритязательная жизнь Марке. «Живопись была смыслом его жизни, его убежищем, его языком и единственным ответом, который он мог дать без лукавства. В ней и нужно его искать. Он работал так, как будто находился под строгим, неподкупным взглядом самого искусства. Для работы пригодилось все — даже то, что он был близорук и одним глазом видел хуже другого...»

1966

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ. «ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ»

Что представляют собой эти воспоминания? Встречи с самим собой, с собственным детством, юностью, молодостью, зрелостью. Круг тех, с кем он был близок, расширяется с каждой страницей. Впрочем, не только близок — иногда далек. Иногда — враждебен и далек.

В глубине книги — ни на мгновенье не прерывающийся спор с самим собой. Нельзя недооценивать всю глубину, прямоту, откровенность этого спора.

«Люди, годы, жизнь» — рубеж, с которого видно многое, виден век страстей, надежд, неожиданностей и роковых развязок. Это не только воспоминания, это — размышления о воспоминаниях, о своем месте на мировой сцене в течение более полувека. Эренбург не пользуется красками, в книге почти нет сцен. Картины даны без красок, как в черно-белом кино, но вдруг мелькает выполненный с удивительным искусством графический рисунок. Красок нет, но психологические краски усиливаются от страницы к странице. Портретов так много, что в конце концов читателю начинает казаться, что он идет вдоль длинной, однако ничуть не утомительной картинной галереи. И многие портреты необыкновенно хороши,— Волошин, Пикассо, Модильяни. Этическое начало неразрывно связано с эстетическим — верная порука тому, что книга останется в литературе.

1966

ИЗ БЕСЕДЫ С СОТРУДНИКОМ «УЧИТЕЛЬСКОЙ ГАЗЕТЫ»

...Окончив Ленинградский университет, я был приглашен преподавать в ту же осень на курсы при Институте истории искусств. Создание этих курсов было пробой, опытом, экспериментом, и все, что на этих курсах происходило, было таким же свободным экспериментом. Я вел семинар по современной прозе, Н. Тихонов — по поэзии.

Студенты в известной мере были предоставлены самим себе. Они сами выбирали тему и направление работы... Некоторые из них хотели изучить историю литературы, другие готовились быть журналистами...

Первые три года я энергично готовился к лекциям. В каждую из них я пытался внести что-то новое. Но потом убедился, что у меня не хватает настоящего таланта для того, чтобы быть преподавателем литературы. Я почувствовал, что начинаю повторять себя, что у меня не хватает достаточного интереса к делу, что мне трудно преодолеть самоповторение. Именно тогда я почувствовал упадок внимания студентов к моим лекциям.

Потерю творческого отношения к своей работе переживают многие педагоги. Мне очень помогла откровенность. Я не скрывал перед своими учениками ни своего неведения, ни сомнений.

Когда мы с Тихоновым всецело занялись литературной работой и занятия прекратились, я пришел к выводу, что научить писать — ни прозу, ни стихи — невозможно. Можно научить любить литературу. Впрочем, и это — немало.

1966

О К. ЧАПЕКЕ

Надо вернуться к Чапеку в его историческом значении. Он связан с русской литературой. Традиция, открытая Гоголем («Нос»), была развита многими второстепенными, но заслуживающими изучения писателями — Сенковским (Брамбеусом), А. Вельтманом, Вл. Одоевским и другими; она нашла блестящее выражение в сатире Салтыкова-Щедрина с его «Историей города Глупова»; в драматической форме она воплощена в трилогии Сухово-Кобылина, нарисовавшей маленьких людей, действующих под знаком неумолимой судьбы; и, наконец, мы лицом к лицу встречаемся с ней в творчестве М. Булгакова и Евгения Шварца.

Любопытно, что в творчестве Чапека все эти этапы — разных лет и даже столетий — нашли свое выражение — и в жанровом и в чисто смысловом значении.

Этот способ познания действительности кажется мне далеко не исчерпанным. Чапек в «Метеоре» попытался проникнуть в поэтику трагического гротеска — и сделал это блестяще. О герое не знают почти ничего, его фигура составляется из догадок, но это «почти ничего» — достаточный повод для создания объемного персонажа.

Если говорить об исторических отправных точках этой традиции, она, мне кажется, восходит к двухмерной допсихологической литературе XVIII века (Вольтер), но ныне возрождается в новом и оригинальном значении.

1966

СЛОВА И КРАСКИ

1

Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что многим литераторам безразлично, как оформляются и иллюстрируются их книги. Между тем, оформление книги — дело

крайне важное, нужное и значительное, прежде всего для самого автора. В детской литературе талантливо выполненная иллюстрация может навести маленького читателя на верный путь к пониманию книжки, пробудить первый интерес к живописи. Там все обстоит благополучно, видимо, в силу ясного понимания задачи. И не следует объяснять это благополучие непритязательностью детского вкуса. Главная черта детского чтения — театр для себя, непреодолимая и естественная склонность к театральной игре. Любовь к «превращению» себя и других (начинающаяся очень рано, с 2—3-летнего возраста) сопровождается беспрестанной инсценировкой, в которой действуют созданные детской фантазией маски.

Скажем, в сказке на первое место выдвинута не глубокая разработка характеров, а изящество воображения, необычность сюжетных ходов. И талантливый художник, иллюстрирующий сказку, решает задачу хотя по-своему и сложную, однако вполне определенную. С помощью живописи или графики он включается в детский «театр для себя».

Вот почему полная удача ждет счастливцев, наделенных сразу двумя талантами — писательским и художническим (как Евгений Чарушин, например). Перед нами, пожалуй, тот редкий случай, когда в творчестве автора и художника происходит полное слияние.

Если же говорить о литературе «для взрослых», то здесь художник-иллюстратор, очевидно, должен не только постигнуть глубину авторской мысли, он должен как бы изобразить эту мысль, воплощенную в образе героя. Но даже непосредственный творческий контакт художников и писателей, даже настойчивые попытки понять и из книг, и из бесед, какими же именно представляются писателю его герои, мало помогут художнику: между словесными и живописными средствами изображения — пропасть.

Можно ли преодолеть ее? Да, но в единственном случае: художник должен в полной мере «освободиться» от произведения, отдавая свои силы созданию книги как художественного целого. Психологическая иллюстрация, рисующая сцену, портрет, историю отношений, редко удается. Поясняющий рисунок чаще всего ничего не поясняет, а говорит лишь об отношении художника к произведению. Не вернее ли тот путь, которым идет художник, «украшающий» книгу? Пусть рисунок будет условен — если он

стилистически точен, он в связи с другими создает в книге особенную художественную канву, которая сделает ее предметом искусства.

2

Трудность общения писателя и художника состоит в том, что художник слишком часто соглашается играть «подчиненную роль». Когда мы говорим «прекрасная иллюстрация», мы судим ее — должны судить — не за меру соответствия литературному замыслу, а за мастерство рисунка, композиции, сочетание красок.

Чем тоньше стилистическая ткань произведения, тем более далека она от иллюстративного отражения. Так, например, сами по себе выразительные иллюстрации художников Боклевского и Агина к произведениям Гоголя, на мой взгляд, бесконечно далеки от тех словесных средств изображения, какими пользовался писатель. А между тем эти иллюстрации передавались от поколения к поколению все в новых и новых изданиях. Надо ли напоминать, что каждое поколение воспринимает классические произведения по-своему? Даже превосходные иллюстрации Добужинского к «Белым ночам» Достоевского не отражают сегодняшнего восприятия этого произведения.

Итак, и классика и современная литература вправе задать вопрос: правомерно ли со стороны иллюстратора диктовать читателю свой взгляд на образ, свое ви́дение героев? Я думаю, что неправомерно. Об этом убедительно и остроумно еще в двадцатых годах написал Ю. Тынянов (см. Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977, стр. 310).

Правда, мы знаем немало случаев, когда «вторжение» одного искусства в другое порождало новое и глубоко оригинальное явление. Но это происходило каждый раз, когда переход темы, сюжета, идеи из одного искусства в другое осуществлялся не впрямую, а как бы «по поводу». Вспомните иные очевидные неудачи в попытках экранизации классики. Это были, так сказать, «переводы впрямую». С другой стороны, разве не представляет собою замечательное произведение искусства сюита С. Прокофьева, написанная «по поводу» рассказа Тынянова «Подпоручик Киже» и поставленная несколько лет назад на сцене Большого театра?

Точно так же иллюстрации, созданные «по поводу» ли-

тературных персонажей, могут стать самостоятельными произведениями искусства. И большинство наших талантливых мастеров, без сомнения, имеют полное право на самостоятельное издание своих иллюстраций.

1966—1978

О ЗНАНИИ И СОЗНАНИИ

В годы моего дебюта передо мной стояли две задачи. Во-первых — воодушевить нашу прозу, казавшуюся мне неподвижной, идеей *движения*. Приложение идеи могло быть разнообразным — острые повороты в создании характера героя, стремительное развитие сюжета, поиски новой композиции, стремление заставить читателя пройти сложный, зашифрованный путь, прежде чем он приблизится к главной мысли произведения. Один из моих любимых писателей Р.-Л. Стивенсон был убежден в том, что искусное построение сюжета (которое он называл «паутиной») отличает великого писателя от посредственного. В годы моего дебюта я был с ним совершенно согласен. Впрочем, перечитывая свои первые книги, я сам удивляюсь той детской, дикарской жизнерадостности, без которой, по-видимому, мне не удалось бы их написать.

Я не верю, что можно научить писать, и убедился в этом на примере собственной жизни. Но можно убедительно показать, как важна нравственная позиция писателя и какую роль она играет в практической ежедневной работе. Можно воспитать вкус, хотя это удается сравнительно редко. Можно угадать возможности ученика и не мешать их развитию. Можно заставить его прийти к перспективному пониманию своей неудачи. Над его самомнением полезно подшучивать — это внушает уважение к делу. В него надо верить, если он этого заслуживает, но вера должна выражаться в отношениях, а не в наставлениях. Так меня учили М. Горький и Ю. Тынянов. Все, что я услышал от них, можно изложить на двух страницах. Развернутые в их постоянном многолетнем значении для моей жизни в литературе, они составили бы объемистый том.

Духовный опыт пройденных нашей страной лет предполагает знание литературной истории. С моей точки зрения, именно такого знания не хватает нашей молодой

литературе. Много раз я убеждался в том, что молодые писатели не читали выдающихся произведений двадцатых и тридцатых годов и более чем поверхностно знакомы с классической русской литературой. По-видимому, они даже не подозревают, что *знание* в их собственной работе должно превращаться в *сознание*. Полезно напомнить им, что Толстой знал пять языков, что в творчестве Достоевского отразился духовный опыт не только русской, но и мировой литературы. Попробуйте вообразить Булгакова или Ахматову без их образованности?! Она деятельно участвует в стиле, в композиции, в духовности, которая пронизывает их книги. В современной молодой литературе это — редкое явление, вопреки тому, что у нас много талантливых писателей. Меня могут упрекнуть в крайности. А Трифонов? Вознесенский? Битов? Ахмадулина? Быков? Конецкий? Разве в их произведениях не отразился духовный опыт прожитых лет, воплощенный в нашей литературе? Но «молодые» ли это писатели? Будем считать, что — да, и тогда все у нас обстоит благополучно.

1967

О ЧИТАТЕЛЕ

Читательский успех — подчас грозный признак. Читатель полезен для писателя не только тогда, когда он читает книгу, но и когда он отказывается ее читать. В первом случае неизвестно, хороша ли книга. Во втором — можно поздравить себя с неудачей. Именно поздравить. Нечитающий читатель учит настойчивости.

С другой стороны, читатель не признает (или почти не признает) экспериментальной работы — он требует результатов, ему нужны *готовые* вещи. Между тем нельзя отказываться от своего права на новое в литературе, тем более что читательский вкус иногда наводит на самые грустные размышления. Причем речь идет не о тонкости, не об умении разобраться в сложной ткани художественного произведения. Многие читатели настолько тесно переплетают литературу и жизнь, с такой трогательной настойчивостью принимают литературу за фотографически точную запись того, что происходит в действительности, что не редкость получить письмо с вопросом, как поживает сейчас тот или иной герой литературного произведения, как его дела, женился ли он и в каком сейчас находится военном звании?

Просят сообщить его адрес, даже телефон. Предлагают ходатайствовать перед правительством о награждении какого-либо положительного героя...

Восприятие читателя трудно предугадать. Он воспринимает далеко не все, что написано, может быть, даже не то, что хотел в первую очередь сказать писатель, на что он хотел обратить особое внимание. Веря читательскому отзыву, в то же время нужно как бы отстраняться от этой веры.

Нужно ли опекать читателя? Если это происходит слишком назойливо, читатель лишается возможности научиться мыслить самостоятельно. Это вредно и для него и для нас.

Представляю ли я себе своего читателя? Невольно он сам помогает мне в этом. Многие письма читателей напоминают исповеди. Большинство любит писать о себе — и это естественно: ведь легче рассказать о себе незнакомому человеку. Книга — мост между писателем и читателем; одни переходят этот мост, внимательно вглядываясь в открывающуюся панораму, другие пробегают его стремглав. Одни взвешивают долю труда, вложенного в работу писателя,— это, к сожалению, случается редко. Другим кажется, что решения написать книгу вполне достаточно, чтобы ее написать. Дороже других те письма, авторы которых принимают книгу как письмо, обращенное к ним избирательно, лично. Читатель в любой книге ищет себя — и успех обеспечен, когда у него возникает живой, естественный повод сравнить себя с героями книги. Именно в этом смысле он определяет многое — язык, который должен быть точен и правдив, сюжет, который должен развиваться, захватывая все больший круг явлений, тему, которая должна быть связана с определяющей позицией автора в общественном и в нравственном отношении.

Я приведу только два примера, наиболее памятных, а мог бы привести десятки.

В первом варианте роман «Два капитана» состоял из одного тома с эпилогом, где кратко, на нескольких страницах рассказывалось о том, при каких обстоятельствах была найдена экспедиция капитана Татаринова. В таком виде роман и был напечатан в журнале «Литературный современник». Один из моих читателей не согласился с подобным эпилогом и доказал мне в сохранившемся пространном письме, что эпилог следует развить и написать второй том.

Непросто было принять решение — ведь книгу я успел опубликовать полностью, как мне казалось. Более того, она имела некоторый успех. Но письмо оказалось убедительней моих колебаний. Я принялся за второй том, в основе которого лежала трагическая история гибели знаменитого летчика Леваневского — я уже упоминал об этом. Начальные главы были уже закончены, когда грянула война. Естественно, что мне захотелось отправиться на Крайний Север, где должны были сражаться герои первого тома. На флоте писать было некогда, но когда в 1944 году я тяжело заболел и меня положили в госпиталь, мне удалось вернуться к работе над вторым томом, в который должны были войти — и вошли — впечатления войны. Разумеется, довоенный вариант был до неузнаваемости переделан. Письмо моего корреспондента, не согласившегося с эпилогом, неизменно сопровождало работу. Зато после выхода второго тома в 1946 году я получил от него же новое письмо, которое смело можно было назвать поздравительным.

Работая, я постоянно советуюсь с друзьями. Таким образом, процесс оценивающего чтения начинается задолго до появления книги. Каждый новый вариант ее оценивается моими первыми читателями беспристрастно, более того, беспощадно. Разумеется, я волен считаться с теми или другими отзывами или не считаться. Но так или иначе они мне помогают.

Именно это произошло с одним из вариантов романа «Перед зеркалом» — он стоил мне четырехлетнего труда. Не давался. Поворот наметился лишь после того, как один из друзей предложил мне почти фантастическую на первый взгляд перемену. Я долго обдумывал ее — трудно было привыкнуть. Потом принял — и дело быстро пошло. Любопытно отметить, что эта *большая перемена* в развитии сюжета противоречила тому, что я узнал из подлинных писем моей героини. Но перемена была необходима — она открыла перспективу дальнейшего движения вперед. Так искусство подчас дополняет жизнь.

Кажется, никому еще не приходило в голову изобразить фигуру читателя как главного героя художественного произведения,— мне не вспоминаются подобные книги в современной литературе. Между тем перед глазами — пример Горького, написавшего рассказ «Коновалов» — в нем чтение, как шаровая молния, врывается в жизнь взрослого че-

ловека, ослепляющая, проникающая в самые темные уголки сознания.

Вот что я писал о «Коновалове» в книге «Собеседник»:

«В этом рассказе книга подана как явление из ряда вон выходящее, близкое к чуду. Два взгляда одновременно устремлены на нее — детский взгляд героя и зоркий, наблюдающий, все запоминающий взгляд автора. В точке скрещения отчетливо показана психологическая структура чтения. Нужна была страстная, пронизывающая всю жизнь, ежедневная, ежечасная любовь к книге, чтобы сделать это в «Коновалове» почти мимоходом».

Перечитывая этот рассказ, я задумался о лице читателя, о том месте, которое оно занимает в творческом сознании, еще когда на бумаге не появилось ни слова. Конечно, это в большей степени чувство, чем образ, точка зрения воображаемого читателя почти неощутима, но она существует даже в пору обдумывания, не говоря уже о самой работе, когда писатель волей-неволей превращается в читателя собственного произведения. Нельзя забывать о том, что интересно читать только то, что интересно писать, так же как полезно иногда вспоминать о том, что нечитающий читатель может научить большему, чем легкий успех.

1968—1978

О ГЕРОЕ

Существует ли «антигерой»? Мне кажется, что существует. Но лишь в тех произведениях классической и современной литературы, где герой и «антигерой» неразрывно связаны и лишь по воле автора могут быть отделены друг от друга. Такова, например, знаменитая сказка Андерсена «Тень» и ее самостоятельная, оригинальная интерпретация в пьесе Евгения Шварца под тем же названием. Здесь действительно существует «антигерой» — тень, отделившаяся от человека и в конце концов подсказывающая мысль о том, что «теневая сторона вещей» существует, а иногда и господствует в душе человека.

Что представляет собою герой современной прозы? Пожалуй, его черты можно наметить, пользуясь термином «полярность», или, иными словами, вообразив нечто вроде дуэли между двумя главными действующими лицами, на-

ходящимися на противоположных полюсах творческого сознания.

Первое действующее лицо сознательно избирается автором для определенной цели. Это путь классической, реалистической прозы — Тургенев, Толстой, Бунин. Задача — с наибольшей глубиной и отчетливостью написать героя таким, каким его видит автор и должен увидеть читатель. В этом направлении счастливо развивается Валентин Распутин. Его персонажи портретны. Они написаны твердо, свежо и ясно.

На противоположном полюсе мы видим героя, который как бы плавает в щедро отпущенном ему времени и пространстве. Таков герой Андрея Битова. Автор не стремится изобразить его. Герой сам размышляет о себе, и действующее лицо постепенно складывается, как мозаика, носящая все следы «игры с самим собой», или, точнее, попыток самопознания.

В первом случае автор присутствует, но незримо. Мир показан глазами действующих лиц — и это тоже испытанное оружие классической прозы.

Во втором — автор иногда осторожно, а иногда бесцеремонно вмешивается в повествование, как бы превращая его в свое «личное дело». Он делится им с читателем, но может и не делиться.

Перспективны, мне кажется, оба пути.

1968—1979

О ПЕРЕВОДЕ

Ценность перевода бесконечно разнообразна. Есть переводы, через которые пробиваешься с трудом, ища автора-иностранца, застрявшего в плохом русском языке.

Есть переводы, заслоняющие автора,— это хорошо в тех случаях, когда автор почти и не существует: вспомним случаи, когда талантливые переводчики «создали» авторов, которых трудно было читать на их родном языке.

Но есть переводы поистине художественные — те, которые делают произведение иностранца фактом русской литературы. К таким художникам следует отнести Пастернака, Лозинского, Заболоцкого. А в прозе — Николая Михайловича Любимова.

Что такое перевод Рабле, одного из основателей фран-

цузского литературного языка, Рабле, считавшегося непереводимым?

Без преувеличения можно сказать, что это — подвиг. Нужно не только бесконечно много знать, чтобы перевести «Гаргантюа и Пантагрюэля», не только тонко понимать искусство, нужно деятельно, самоотверженно любить литературу.

Этой энергичной, активной любовью насквозь проникнуты строки каждого труда Н. М. Любимова.

И еще одно: Любимов переводит так, что за книгой видна его личность. Нужно быть немного сродни самому Рабле, чтобы за книгой мы увидели автора, его смех и горечь, его душевный размах, его иронию, его веру в человека.

1968

О М. ВОЛОШИНЕ

Коктебель был и остался открытием поэта. Как бы ни изменили Коктебель годы, эта его бесценная черта всегда будет угадываться теми, для кого в поэзии важен образ природы.

Впервые я увидел М. Волошина в 1921 (или 22-м) году. Он приехал в Петроград и читал свои стихи на собрании «Серапионовых братьев». Мне было 19 лет: задира и спорщик, еще не понимавший значения его поэзии, своеобразия его жизни и личности, я резко критиковал прочитанные стихи. Федин придержал меня, умело смягчив остроту этих выпадов. Предваряя чтение, Волошин сказал, что он — подобно гибнущему мореплавателю — как бы запечатывает свои стихи в бутылку и бросает ее в бушующее море страстей и столкновений. Я что-то по-мальчишески сострил, и тогда «Серапионовы братья», дружно объединившись, защитили Волошина, у которого был одновременно добрый, величественный, благодушный, хотя и несколько недоумевающий вид.

Впоследствии, читая «Демоны глухонемые», я понял значение Волошина — и с чувством стыда вспомнил свою глупую выходку. Это чувство удвоилось, когда я познакомился с удивительными воспоминаниями Марины Цветаевой. Мне стало ясно, что я не только ничего не понял в поэзии Волошина, но прошел мимо него, а это небезразлично...

1968

ЛЮДИ И ОТНОШЕНИЯ

Н. А. ЗАБОЛОЦКИЙ

В своей поэзии он выразил себя с удивительной полнотой. Перед нами — человек глубокий, изящный, обладающий светлой легкостью чувств. Поэт, понимающий, что пророчества сродни поэзии и что поэтому можно писать только правду.

Когда Заболоцкий появился в нашей литературе, я считал себя писателем уже сложившимся, хотя подчас и сомневался в этом. И меня смутило то обстоятельство, что почему-то все, что пишет этот молодой человек, только что вернувшийся из армии,— важно для меня, так же как и то, как он относится к написанному мной.

Закончив роман «Художник неизвестен», я был далеко не уверен в правильности избранного пути. Некоторые отзывы друзей меня сильно огорчили. Книга, например, совершенно не понравилась Е. Шварцу, Л. Добычину. Я подарил ее Заболоцкому — мы уже были дружны. И вдруг однажды, часов в восемь утра, раздался звонок, и он пришел ко мне с этой книгой, взволнованный, полный размышлений, важных для меня и в высшей мере неожиданных. После этого наша близость определилась. Это были отношения двух литераторов, с любовью и интересом следящих за работой друг друга. Иными словами, нечто прямо противоположное тому, что писал А. Блок:

Друг другу мы тайно враждебны,
Завистливы, глухи, чужды.
Но как же и жить и работать,
Не зная извечной вражды?

Ни тени этой вражды, нередкой и в наши дни, не было между Заболоцким и мною.

Почему «Рубрук в Монголии» я считаю произведением огромного значения? Почему Заболоцкого привлекла эта тема? В чем смысл поэтической цели, которую он себе поставил?

В XIII веке — в 1253 году — в католическом мире пронесся слух, что монголы приняли христианство. Король Людовик IX, замышлявший крестовый поход, решил, что он пошлет своего верного помощника в делах веры, Вильгельма Рубрука, голландца по происхождению, к монголам — с тем, чтобы присоединить их к этому крестовому

походу. И Рубрук отправился в длиннейшее путешествие, длившееся лет шесть или семь. Это было путешествие из Константинополя через Крым в Южную Россию, в Сарай, в Южную Сибирь. Он встретился там с Батыем и другими монгольскими ханами и был принят ими очень хорошо. Они отпустили его с большими дарами. Однако монголы в христианство не перешли. Вернувшись, Рубрук написал «Записки». На русском языке они были изданы впервые в «Собрании путешествий» Д. И. Языкова в 1822—1825 годах. Без сомнения, Заболоцкий был хорошо знаком с ними, иначе он не мог бы с такой точностью описать это путешествие. Но, разумеется, он не намеревался написать его историю. Перед ним открылся беспредельный познавательный материал. Предстоял отбор — более чем сложный. Вспомним, что в самом факте отбора подчас сказывается гениальность, Пушкин отобрал только одну сцену из «Фауста» — разговор Фауста с Мефистофелем,— и этого оказалось достаточно, чтобы перед нами появился и тот и другой.

Так же поступил и Заболоцкий, отобрав из того, что он узнал, тематические фрагменты, которые должны были составить цельное произведение. Не инвентарь, а то, что его поэтическому воображению было дорого, то, что казалось ему наиболее выразительным и, одновременно, было бы согрето сильным чувством. На чем же он остановился? Размышляя об этом, нельзя не подивиться тонкости его искусства.

Он выбрал четыре поэтических элемента. Во-первых, пропасть между языками; во-вторых, предметы быта; в-третьих, небо; в-четвертых, позицию автора. Все это необыкновенно ново и странно, даже если взглянуть на названия глав. Так, одна из них называется «Движущиеся повозки монголов», другая — «Рубрук наблюдает небесные светила».

Берестяные грамоты, в которых отразилась личная жизнь новгородцев XII и XIV веков, были бытовыми фактами, естественно принадлежавшими обыденному, ежедневному укладу. Заболоцкий «прочел» монгольские предметы быта, как грамоты. Он дал через них историю.

Позиция автора прямо противоположна позиции автора «Слова о полку Игореве». Она подчеркнуто современна. Поэма написана так, как если бы Рубрук дожил до нашего времени и в середине века рассказал о своем путешествии. Вот язык поэмы:

И он сквозь Русь снемнит упрямо...

Или:

Был этих дам суров обычай...

Или:

Не то чтоб сложной их натуры
Не понимал совсем монах.

Эта современность связана с позицией автора. Но следует взглянуть более глубоко, оценить пропасть между двумя языками, здесь ясно выраженную. Язык — самое полное отображение духовной жизни народа. Перед нами в языке дано столкновение двух миров — Запада и Востока. Заболоцкий впервые дал такое острое и оригинальное сопоставление.

Что касается неба, то взгляд европейца на него, на его карту, совершенно противоположен взгляду монгола. Для монгола небо и земля — это почти одно и то же. На небе ничего нельзя сделать с помощью бога. Это заземление, прямо противоположное миссии Рубрука, ставящее на голову его задачу, выражено здесь с удивительной силой.

«Буддизм, который исповедовали монголы,— говорилось в одном из примечаний к этой заметке,— религия очень сложная, проникнутая глубокой, не менее чем христианство, философией. Но талант Заболоцкого сказался и в том, что монголы — миряне, воины — не восприняли христианскую философию или восприняли (за исключением духовенства) очень примитивно — именно так, как это показывает Заболоцкий».

1968

К. ПАУСТОВСКИЙ

1

Я прочел резко отрицательную рецензию на книгу Паустовского «Далекие годы» — это было в тридцатых годах — и по цитатам, которые приводил рецензент, понял, что это — превосходная книга. Мои предположения сразу же оправдались. Напомню первую главу, в ней есть, кажется, черты, характерные для всего творчества Паустовского в целом.

Гимназистом последнего класса он получает телеграмму: отец умирает в усадьбе Городище, недалеко от Белой Церкви. «Привези из Белой Церкви священника или ксендза — все равно кого, лишь бы согласился ехать». Телеграмма кажется гимназисту странной, он знает, что отец — атеист. Но все странно, все как бы немного сдвинуто в этой лаконичной главе. Никто не соглашается ехать в Городище через реку Рось, бурную, широко разлившуюся, с грохотом кидавшуюся вниз с каменной плотины. «Согласился только молодой ксендз. Он предупредил меня, что мы заедем в костел за святыми дарами для причащения умирающего и что с человеком, который везет святые дары, нельзя разговаривать».

Насмешливый, с голубыми кошачьими глазками карлик-еврей — «самый отпетый старик» в Белой Церкви — везет гимназиста и ксендза в Городище. Надо молчать, и молчание *изображено* шумом дождя, дароносицей, завернутой в черную саржу, воспоминаниями об отце, которого гимназист знал очень мало. В картину опасного путешествия вступает природа — в дыму дождя поднимаются знаменитые Александрийские сады графини Браницкой, в воде отражаются пролетевшие галки. Подъезжают к реке — и природа вмешивается в поездку, делая ее смертельно опасной. Стремнина преграждает путь, лошади дрожат, упираются, почти ложатся на воду, чтобы она не сбила их с ног. Наконец с берега бросают канат, и фаэтон въезжает на остров...

И в последнюю встречу с умирающим отцом не вписана, а врезана тишина. Отец не может говорить, он умирает от рака гортани. Говорит дождь, звезды, угрюмо сверкающие за окном, река, которая вздымается с каждым часом. Единственные слова, которые удается произнести отцу, поражают обыкновенностью, за которой угадывается загубленная жизнь. «Он попытался обнять меня за шею, но не смог и сказал свистящим шепотом:

— Боюсь... погубит тебя... бесхарактерность».

Потом похороны, трагическое появление матери, которая опоздала и бьется в рыданиях на той стороне реки — переправиться невозможно,— и ксендз, тихо говорящий о вечной тоске по счастью и о долине слез. И снова — не семнадцатилетний гимназист хоронит отца, а весь мир, пролетающие синицы, старые вязы: «Шумела река, осторожно свистели птицы, и гроб, осыпая сырую землю и шурша, медленно опускался на рушниках в могилу».

...Я с намерением так подробно пересказал эту главу. Паустовский весь сказался в ней, художник, вслушивающийся в молчание и дающий слово природе.

2

Паустовского не погубила бесхарактерность. Он был человек одновременно и мягкий и твердый. Мягкий, когда жизнь сталкивала его с необходимостью помочь (подчас даже незнакомому человеку), твердый, когда встречался с очевидной несправедливостью, которой надо было противопоставить решимость и волю. Он был поэтом в широком смысле этого слова, призвание обязывало его, профессию он понимал как нравственную задачу. Я всегда чувствовал в нем тихую радость, источником которой было сознание, что он — художник, писатель. Недаром он говорил мне, что нельзя *совсем* оставлять работу, ни на день, ни на час. Разумеется, он не понимал это буквально. «Надо, чтобы в душе всегда звенела пусть даже еле слышная нота, к которой можно прислушаться на другой день,— говорил он,— и, прислушиваясь, продолжать работу».

Совет был, как ни странно, практический. Осуществить его, как выяснилось, было трудно. Но по временам мне это, кажется, удавалось.

Мы познакомились в Ялте, в 1939 году. Туда весной съезжались по уговору Евгений Петров, В. Гроссман, Е. Габрилович, А. Гайдар, К. Паустовский. Много смеялись, ездили на «Орлиный залет», изящный Роскин остроумно шутил, Петров, открывая окно своей комнаты, кричал: «Гей, славяне! Еще три строчки написал». По утрам Гайдар будил нас пионерским горном, по вечерам Габрилович весело барабанил на рояле, и мы танцевали в уютной стеклянной гостиной, увитой снаружи маленькими вьющимися розами.

Все мы были рассказчиками; Габрилович — острым, быстрым, смешливым; Гроссман — медленным, заставляющим слушателей задумываться над тем, о чем он говорил. Сильная воля была его главенствующей, покоряющей чертой. Но лучше всех все-таки рассказывал Паустовский. И сейчас, когда я пишу эти страницы, мне слышится его тихий, хрипловатый, увлеченный голос. Необыкновенное он подавал как случающееся ежедневно. Влюбленность в людей и природу так и звенела в его рассказах. Пряча себя (из скромности), самые удивительные из своих историй он

приписывал кому-нибудь из близких друзей — чаще других Р. Фраерману. Видно было, что ему самому просто дьявольски интересно то, что он рассказывает, и это, кстати сказать, было важной особенностью его работы. Все жанры хороши, кроме скучного!

После войны мы часто встречались. Он был председателем секции прозы, я — его заместителем. Возможно, что в архивах Союза писателей сохранились его выступления, хотя многое растаяло в воздухе, его слабый голос слышал, пожалуй, только один я. Он говорил о литературном языке, в который грубо вторгались канцеляризмы, о наивном невежестве одних писателей, о нравственном падении других, бесстыдно и жадно рвущихся к власти. Он говорил о том, что понятие «призвание» и понятие «карьера» не только противоположны, но враждебны друг другу. Он говорил о «ножницах» между талантом и положением, когда известность опирается на должность, а не на дарование. Нет, слова его не растаяли в воздухе! Он двадцать лет преподавал в Литературном институте, у него было много учеников, в нравственной позиции лучших из них воплощены его убеждения.

Мы сошлись не только потому, что я разделял их. Среди моих друзей он был самым обаятельным, внутренне изящным,— твердость и чистота души сливались в нем, поддерживая друг друга.

Нетрудно, мне кажется, ответить на вопрос — почему так любят Паустовского: за то, что он изящен, артистичен. За то, что он будит в сердцах воспоминания молодости, которая как бы идет за ним по пятам. За его влюбленность во все исключительное, необычайное, особенное, что происходит в стране. За то, что он заставляет задуматься над собой.

В Ялте, которую он нежно любил, мы встречались ежегодно, осенью и весной, и редкий вечер проходил без чтения вслух своего или чужого, без воспоминаний, без размышлений, без разговора о том, на что надеяться, о чем жалеть, в чем сомневаться. Мы расходились, и, засыпая (или мучаясь бессонницей), я думал о нем: старый человек в темноте, поздней ночью лежит и думает не о себе, хотя следовало бы, следовало бы подумать о себе, о своих делах, о своей болезни — тяжелая астма мучила его годами. Он думает о том, что непризнанные, но подлинные таланты должны занять в литературе то место, которое принадлежит им по праву. Он думает о том, найдет ли необъятный

народный опыт свое отражение в наших книгах и что может сделать он, чтобы это произошло, свершилось, утвердилось?

Мы испытали многое. Мы десятилетиями жили, как бы заслоняя себя от самих себя, избегая внутреннего взгляда. Паустовский в эти ночи не мог сказать себе ни единого слова упрека.

1965—1978

Н. Л. СТЕПАНОВ

Я знал его со студенческих лет. Тогда началась и продолжавшаяся всю жизнь наша дружба. Она была необыкновенна не только потому, что стала частью нашей жизни, украсила ее и сделала теплее и глубже, но и потому, что это была дружба обязывающая. Прежде чем поступить так, а не иначе, я думал о том, как оценил бы мой поступок Николай Леонидович,— а он, считаясь со мной, любой свой жизненный шаг соотносил с моим, подчас суровым и всегда откровенным мнением. Случалось, что мы ссорились, но эти ссоры неизменно были вызваны как бы воображаемой нравственной порукой друг за друга. Это может показаться странным, но полное несходство характеров никогда не мешало нашим внешне грубоватым, а внутренне глубоко деликатным отношениям. Николай Леонидович был мягкий, доброжелательный, трогательно доверчивый человек. Еще в юности, в студенческие годы, он смертельно бледнел, когда мы уговаривали его поступить так, как ему поступать не хотелось,— зная себя, он боялся, что непременно уступит нашим уговорам. Сперва мы подсмеивались над ним — в особенности когда речь шла о какой-нибудь пирушке или прогулке. Потом перестали — поняли, что отказать друзьям даже в мелочах он не в состоянии.

Тогда, в студенческие годы, Николаю Леонидовичу часто приходилось туго. Он работал воспитателем в школе для дефективных детей, где и паек был ничтожным, и платили мало.

В письмах академика А. А. Ухтомского есть мысль о том, что человек — в высоком значении этого слова — должен быть готовым в каждый данный момент предпочесть интересы другого *лица* всяким своим интересам и теориям касательно них... Эту мысль можно в полной мере отнести к жизни и деятельности Н. Л. Степанова, который без ма-

лейшего напряжения, естественно жертвовал своими интересами для других.

Мне однажды случилось видеть его в кругу своих учеников. Он устроил прогулку с ними по Неве на буерах. Прогулка эта светлым видением молодости встает сейчас перед моими глазами. Грубые деревянные треугольники с парусами, поставленные на полозья, стремительный бег, почти полет по гладко-стеклянному льду Невы, ослепительный розовый солнечный свет, радостные лица школьников и среди них со своим добродушным длинным носом и блаженно раскрытым навстречу ветру ртом молодой, худой и даже какой-то острый Николай Леонидович... Ученики обожали его. В тот день я понял, что он воспитывал их весьма трудным, но для него естественным способом: он как бы становился одним из них.

В юности он писал стихи, увлекался футуристами, Хлебниковым — и казалось, что поэзия надолго определит круг его интересов в университетские годы. Но он стал учеником Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова — и так же, как я, занялся изучением второстепенных писателей тридцатых годов прошлого века. Мне и теперь кажется, что это было далеко не потерянное время. Я занялся Сенковским, он — Булгариным, и я помню, как, приходя на семинар, устроенный Эйхенбаумом и Тыняновым для ближайших учеников (среди них были хорошо известные теперь Л. Гинзбург, Б. Бухштаб, Т. Хмельницкая), он вынимал под общий смех множество тетрадей и, застенчиво улыбаясь, аккуратно выравнивал на столе перед собой эту высокую горку.

В те годы он писал длинно, расплывчато, рефераты до конца почти никогда не дочитывал, а чувствуя нетерпение слушателей, говорил: «Ну и так далее» — или после наших настоятельных уговоров пересказывал выводы, подчас не очень-то складно. Мешала ему добросовестность и то, что можно, пожалуй, назвать «скупостью историка», которому жалко упустить или недооценить интересную частность...

Начиная с середины двадцатых годов он выступал с глубокими статьями о Хлебникове и Мандельштаме. Наша литература обязана ему пятитомным собранием сочинений Хлебникова. Для этого надо было совершить подвиг: овладеть почерком Хлебникова, почерком, который Ю. Тынянов сравнил с «пыльцой, осыпающейся с крыльев бабочки».

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам подписью узника.

Всегда тонко чувствующий «новизну» литературного явления, Николай Леонидович занимался Нарежным, Крыловым, Коневским. Он был человеком рыцарски верным, мягким, никогда не изменявшим слову. Один из первых читателей моих книг, он судил о них строго, умно, с прямотой, которую хочется назвать драгоценной. После его неожиданной и бессмысленной смерти — он утонул — жизнь потускнела, поскучнела...

1964—1978

М. А. СВЕТЛОВ

Из многих грехов один, кажется, мне недоступен: зависть. Сколько ни старался я в воображении поставить себя на место завистника — ничего не получалось.

Есть, однако, один человек, которому я завидую. Это — Светлов. Но я не завидую ни его славе, ни таланту, ни даже тому, что его любят решительно везде: в Москве и Ленинграде, в Париже и Софии. (Полюбили бы, конечно, и в республике Мали, если бы там вышел его томик стихов...) Завидую я тому, что Светлову *ничего не надо*.

Все мы в нашей нелегкой (а иногда и легкой) жизни о чем-то хлопочем, чего-то добиваемся, куда-то торопимся,— иной раз больно толкая друг друга локтями.

Он никуда не торопился, ничего не требовал, и в этом — нечто величественное. Все — для поэзии, ничего — для себя. Поэзия — не способ существования, а единственный способ убедить человека в том, что он мудр и добр, что любить — весело, а лгать — не только подло, но и смертельно скучно.

Не случайны эти его слова: «Я как скорая помощь, которая вот-вот поспеет...»

Скорая помощь его поэзии никогда не опаздывала: она приводила в сознание и напоминала о чести, мужестве и правде — тем, кто об этом почему-то забыл.

1967—1978

Ю. ОЛЕША

В «Зависти» есть страница об уличных зеркалах, в которой, мне кажется, с удивительной лаконичностью отразился внутренний мир Олеши. «Я очень люблю уличные зеркала. Они возникают неожиданно поперек пути. Ваш путь обычен, спокоен — обычный городской путь, не сулящий вам ни чудес, ни видений. Вы идете, ничего не предполагая, поднимаете глаза, и вдруг, на миг, вам становится ясно: с миром, с правилами мира произошли небывалые перемены».

В этих зеркалах отражается удивительная страна, в которой живут герои Олеши. Он — ее властелин, все в ней совершается по его желанию.

«Нарушена оптика, геометрия, нарушено то, что было вашим ходом, вашим движением, вашим желанием идти именно туда, куда вы шли... Трамвай, только что скрывшийся из ваших глаз, снова несется перед вами, сечет по краю бульвара, как по торту... Перед вами открывается даль. Вы уверены: это дом, стена, но вам дано преимущество, это не дом, здесь таинственный мир, где повторяется все, только что виденное вами...»

Оптика и геометрия нарушены не только в вещественном мире, но и в отношениях героев. Борьба между Андреем и Иваном Бабичевыми одновременно и реальна и иллюзорна. Несравненная дешевая колбаса из телятины, которую «создал» старший брат, так же как его «Четвертак», в сущности, недалеко ушла от подушки младшего брата, воплощающей семейный очаг. Фигура Андрея Бабичева, бывшего политкаторжанина, революционера, сведена к формуле «учитесь торговать», а «заговор чувств» направлен в конечном счете против этой скромной задачи. И ведь она представляет собой лишь ничтожный краешек того беспредельного пространства, на котором происходили сложные социальные столкновения двадцатых годов.

Чудо Олеши заключается в том, что своим несравненным даром воображения он заставил нас поверить в подлинность своего «зазеркалья». (Разумеется, я имею в виду знаменитую сказку Л. Кэрролла.) Но Кэрроллу даже не приходили в голову психологические мотивировки — реальность никогда не заставляла его оправдывать поступки своих героев. Он сознательно стремится к смещениям, к

бессмыслице, допускающей любые толкования. Напротив, Олеша вынужден иногда приоткрывать дверь своего заколдованного царства, чтобы втолкнуть в него человека, гордящегося своей принадлежностью к реальному миру. Таков Володя Макаров, футболист, профессиональный спортсмен, единственная в «Зависти» плоская планиметрическая фигура. Очень характерно в автобиографических заметках Олеши: «Ничего наперед придумать не могу. Все, что писал, писал без плана. Даже пьесу. Не знаю, как другие пишут романы, Золя составлял точнейший план и точнейшим образом определял дату и час, когда будет поставлена последняя точка. Я даже и не пытаюсь составить такой волшебный календарь». Олеша был импровизатором, и вдохновение оставляло его, лишь когда он в поисках находок сталкивался с обусловленной необходимостью логикой. Вот почему, видимо, не удался Володя Макаров — он был, мне кажется, «придуман заранее». Впрочем, удался и он — особенно в сцене футбольного матча. Но он все же не изображен, а составлен.

Все фантастическое в «зазеркалье» Олеши было естественным, как бы условленным заранее, не требующим никаких объяснений. Таковы «Три толстяка», феерия с магическим и магнетическим сюжетом, поставленная в декорациях, написанная свободно и смело. Но последовательность, обыкновенность в этой очаровательной стране была непрошеной гостьей. Ей нечего было делать в «зазеркалье» Олеши. Там все должно быть необыкновенным — и это касается не только людей, но (так же как у Кэрролла) и зверей, птиц, фантастических существ (машина «Офелия»). Но, как ни странно, вместе с обыкновенностью уходит и поэзия обыкновенной жизни. Не теряя своего изящества, Олеша почти беспомощен, когда надо изобразить то, что до него видели и еще увидят тысячи глаз. Таков, например, очерк «Мы в центре города», в котором он рассказывает о своих впечатлениях от посещения московского зоопарка. Положите хлебниковский «Зверинец» рядом с этим очерком, и сразу станет ясно, что блистательная проза Олеши, в сущности, непоэтична. Недаром впоследствии в заметке «Метафоры» Олеша так высоко оценил хлебниковский «Зверинец». Но мне кажется, что и Хлебникова он понимал как одного из героев своей волшебной страны.

1969—1978

П. АНТОКОЛЬСКИЙ

У каждого подлинного поэта есть своя поэтическая личность, своя Поза с большой буквы, свое отношение к слову. Мне всегда нравилось то, за что Антокольского чаще всего упрекали. Мне нравилось, что любовь к театру стала для него оружием поэзии, что за театральной маской он увидел подлинных «действующих лиц» Великой французской революции, нравилось, что он — ученик Вахтангова — был так артистичен и в поэзии и в жизни. Мне нравилось, что в поэзии он был человеком театра, а в театре — человеком поэзии. Причудливо переплетаясь, эти две неукротимые страсти сделали его непохожим на других поэтов, подняв его поэтический голос и заставив его звучать полновесно и гордо, как звучали со сцены голоса Остужева и Ермоловой, Качалова и Коонен.

Меня всегда поражало необычайное отсутствие замкнутости, готовность поделиться самым заветным, которые недаром привлекали к нему молодые сердца. Отдавать другим жар души без остатка, со всей энергией зрелости — это свойственно только глубоким поэтам. Это не только доброта, хотя и доброта — это немало. Это непрерывная, час за часом, год за годом, забота о нашей литературе. Нужно думать о поэзии, чтобы она не потускнела, не обеднела, не лишилась любви читателя, не стала плоским пересказом передовиц, не оборвалась, когда начинает казаться, что она никому не нужна. Нужно думать о ней, как думал о законе всемирного тяготения Ньютон, прежде чем открыть его. Ничто не приходит само собой — ни в науке, ни в искусстве.

Но и этого мало. Нужно верить — верить, что и другие думают, беспокоятся, заботятся о нашей поэзии, как он. Даже многие разочарования не лишили его драгоценного дара доверия.

1969—1978

А. ТАРКОВСКИЙ

Мы давно знакомы с Арсением Александровичем, но встреч было немного. Некоторые запомнились. От него я впервые услышал еще не напечатанное в ту пору стихотворение Пастернака «Свеча горела на столе». Мы говорили тогда об ощущении «всеобщности» этого поэта, его

«надбиографичности», о его принадлежности каждому, о его праве открывать свое, самое личное, всему миру. Тарковский с вдохновением настаивал на этом праве. Помню я и другой разговор после одного из чтений Арсения Александровича. Он был тогда в отчаянии — это была трудная полоса в истории нашей литературы и его почти не печатали. Я ни минуты не сомневался в том, что он будет признан, потому что его поэзия нужна и, стало быть, он отвечает не только за себя, а за нас всех.

— Вы доказали это!

И я процитировал:

> Пускай меня простит Ван Гог
> За то, что я помочь ему не мог.

И:

> Унизил бы я собственную речь,
> Когда б чужую ношу сбросил с плеч.

Читая Тарковского, с радостью убеждаешься, что русская поэзия — чудо и что важно не только чувствовать это чудо, не только восхищаться им, но знать его — и не приблизительно, а глубоко. Это знание звучит в любой строчке Тарковского. Чувствуется, что каждый его жизненный шаг тесно связан с призванием. Поэзия никогда не позволит ему стать льстецом или карьеристом. Эти слова звучат смешно по отношению к нему. Для него эталон — ощущение призвания.

1969

АЛЕКСАНДР ЯШИН

1

Я спросил у Миши Яшина, студента Московской консерватории, как проходит День поэзии на родине его отца. Вот что он рассказал: «День поэзии проводится на Бобришном Угоре, рядом с могилой отца, на высоком берегу реки Юг. Этому обычаю изменяют только в том случае, если стоит непогода, дождь размывает и без того трудные дороги и проехать нельзя. Тогда первую, торжественную часть праздника переносят в парк районного города Никольска. Но и в хорошую и в плохую погоду гости (и ни-

кольчане) начинают праздник с посещения комнаты-музея Яшина в школе-интернате, которой недавно присвоено его имя. Это — самое красивое в городе здание, бывшая духовная семинария. В музее — обстановка рабочего кабинета отца, перевезенная из Москвы. Во дворе школы — большой памятник, выполненный в белом камне. День начинается с возложения венков. Потом отправляются на автобусах к могиле — на Бобришный Угор,— все другие автобусные маршруты отменены в этот день.

С утра идут и едут люди из близких и далеких деревень, иногда километров за сорок.

Вдоль дороги на подступах к Бобришному Угору торгуют автолавки — книги, пиво, продукты. Идут и идут — в национальных костюмах, многоцветных, ярких. Но вот собрались — и начинаются выступления. Читают стихи отца, свои стихи, рассказы. Мама обычно рассказывает, что сделано комиссией по наследию, какие рукописи готовятся к публикации, какие новые книги вышли из печати. После выступлений — художественная самодеятельность. Поют, пляшут. Звучат частушки, песни. Лица красивые... Яркий праздник, праздник престольный, Никольского района. Настоящий праздник — обмануться нельзя!»

В Государственном профессионально-техническом училище связи четвертый год работает под руководством Валентины Станиславовны Старковой литературный кабинет «Яшинская рябинка». Это класс, в котором никогда не обсуждаются вопросы технической связи. Оформленный ребятами, он посвящен памяти Яшина, поэзии, литературе. Здесь читают и обсуждают его произведения, здесь бывают вологодские писатели — Каратаев, Белов. Отсюда идут письма к тем, кто знал Александра Яковлевича, к его друзьям и однополчанам. Здесь участники «Рябинки» собирают воспоминания о нем. На стенах — самодельные газеты со стихами, статьями и фото. Отсюда выходят люди, юность которых украшена любовью к литературе.

— Можно ли с помощью искусства перестроить мир? — спросили меня на одном из моих вечеров.

Я ответил:

— Нет. Но невозможно перестроить его без помощи искусства.

2

У Яшина была черта, которая встречается редко. Он умел в событиях, подчас ничтожных, в характерах, на первый взгляд бесцветных, разглядеть и понять сущность социального явления. И не только понять, но объяснить.

Эта способность не упала с неба, она была результатом внутренней связи с теми, для кого он писал свои стихотворения и рассказы. Меткость, с которой он «угадывал» явление, поражала меня. Так, в повести «Сирота» жизнь бездельника складывается более чем благополучно, потому что «мир» из сочувствия идет ему навстречу.

Так написан рассказ «Рычаги», остро направленный против машинальности, бюрократизации сознания: требует ли доказательства та простая истина, что человек должен жить по совести? Кажется, нет. Но Яшин доказывает, что требует,— и он прав, потому что ежедневная, безотчетная, непроизвольная жизнь стирает величие простых истин или, в лучшем случае, превращает их в прописные. Во имя простых истин сражается Дон Кихот, в мире простых истин существуют дети.

3

Между жизнью и творчеством Яшина не было разрыва. Обязывающее ощущение призвания жизненно чувствовалось в каждой его строке. Он ничего не умел и не хотел скрывать.

А в чем моя вера?
Опора?
Основа?
Кого для примера
Брать —
Снова Толстого?
С ружьем зачехленным
Без дела до осени
Томлюсь,
Окруженный
Пустыми вопросами.
. . . .
«Любить своих ближних?
Трубить славу жизни?»
А если не любится?
И если не трубится?
«О слабых заботиться?
О сильных тревожиться?»
А если не хочется?

И если не можется?
А если в судьбе у меня
Бездорожица?

А может, все пошлое,
Фальшивое, тошное —
Продажность и ложь —
Не назовешь
Пережитками прошлого?
Какой мерой мерится
Моя несуразица?
И в бога не верится
И с чертом не ладится...

Это стихотворение, опубликованное в «Вологодском комсомольце», посвящено К. Г. Паустовскому — и недаром. Нравственная позиция, без которой русского писателя вообразить невозможно, у них была общая — правда.

4

Казалось, нас ничто не связывало. Я — городской человек и совсем не знаю деревню, хотя любил ее в детстве. А Александр Яковлевич!.. Вот что он писал о себе:

«Не знаю, как это передать, объяснить, но всю жизнь я испытываю горечь оттого, что между мной и моими детьми существует пропасть.

Нет, дело не в возрасте. Дело в том, что я был и остаюсь деревенским, а дети мои городские и что тот огромный город, к жизни в котором я так и не привык, для них — любимая родина. И еще дело в том, что я не просто выходец из деревни, из хвойной глухомани,— а я еще есть сын крестьянина, они же понятия не имеют о том, что значит быть сыном крестьянина. Поди втолкуй им, что жизнь моя и поныне целиком зависит от того, как складывается жизнь моей деревни. Трудно моим землякам — и мне трудно. Хорошо у них идут дела — и мне легко живется и пишется. Меня касается все, что делается на той земле, на которой я не одну тропку босыми пятками выбил, на полях, которые еще плугом пахал, на пожнях, которые исходил с косой и где метал сено в стога... По утрам я будто слышу, как скрипят колодезные журавли на моей неширокой улице и холодная, прозрачная вода льется в оцинкованные ведра. Скрипят ли журавли теперь? Уцелел ли тот колодец вблизи нашей избы, из которого я сам много лет носил воду на коромысле?» [1]

[1] «Угощаю рябиной». М., «Советский писатель», 1974, с. 8.

Далек был от меня — псковича, москвича, ленинградца — деревенский человек Яшин и, одновременно, дорог и близок. Какие-то странные отношения были между нами, совсем непохожие на отношения с другими литераторами. Редкие встречи — и безотчетная симпатия друг к другу. Ни его, ни мои книги никогда, кажется, не обсуждались в наших разговорах, да и разговоры были беглые, как бы между прочим. Но вот однажды он случайно встретился со мной на лестнице — мы были соседями — и вдруг сказал:

— А вы знаете, ведь я вас очень люблю.

Это было сказано с полудетским вопросительным выражением — точно он наконец догадался, что любит меня, и радостно этому удивился.

5

Между судьбой писателя и судьбой памяти о нем существует связь, заслуживающая размышлений.

Корней Иванович Чуковский как-то сказал мне, что трудно войти в литературу, еще труднее задержаться в ней и почти невозможно остаться.

Перед моими глазами прошли десятки взлетов и падений литературных карьер. Выходит книга, вторая, третья. Шумный успех, восторженные отзывы, миллионные тиражи, блестящие выступления не только на родине, но и в Париже, в Нью-Йорке. И вдруг что-то необъяснимое начинает происходить вокруг знаменитого имени. Оно тускнеет, блекнет, казалось бы без малейшей причины. Равнодушное время смотрит на поэта ровными, лишенными выражения глазами. Молчание крадется за ним, прячась за каждым углом. Он еще полон сил, он много работает, и даже слишком много. Ему кажется, что все — или, по меньшей мере, многое — еще впереди. Ему еще слышатся фанфары и литавры. Но вокруг него — тишина. Еще не мертвая, но пробковая, глухая. Тишина, и только дятел, которому нет дела до славы, надоедливо, упрямо стучит в опустевшем саду. Но бывает и другая судьба памяти. Судьба Яшина. Праздничная, светлая, легкая...

1969—1978

К. Федин. 9.III.1962, дача

Дорогой Веня,

я только что прочитал «Семь пар нечистых». Ты знаешь это чувство — когда читаешь, и все больше хочется п и с а т ь самому. Нет приметы вернее, что прочитанное — **очень** хорошо, **очень** сильно.

Не могу не сказать тебе об этом покоряющем состоянии. Но ты понимаешь его.

Что я испытал? Ты для меня в этой повести совершенно новый. Может быть, потому, что я не читал тебя после «Открытой книги». Или потому, что только урывками читал твое военно-морское. Так или иначе, но повесть для меня — твое второе рождение. Это много для нашего стажа, зачатого драками на Мойке.

Сказалось и удивительно слилось в единство то главное, чем была с юности твоя работа над построением вещи, над темпом развертывания интриги,— с тем знанием трагического в жизни, что почерпнул ты из выпавшей тебе судьбы. Рассказанное в повести немыслимо было написать без такого единства. Тут все: опыт пережитого и, стало быть, верность психологии; свобода владения языком и его богатство; контрастность характеров — таких сильных и собранных; органика сюжета; и авторское спокойствие при напряжении всех чувств героев; и сжатость; и патетичность темы; и в р е м я, момент, выбранный с точностью, чтобы проявились все эти качества в высшей мере. Словом, мне показалось — ты не был таким еще никогда.

Представь, я оканчиваю письмо только сегодня, 21-го марта. Если бы меня не оторвали и потом я не попал бы на две недели под жернова хорошо изведанных мною мельниц, письмо вышло бы пространнее и — может быть — я высказал бы тебе все навеянное чтением повести.

Но раз уже этому не суждено было случиться, хочу просто поблагодарить тебя и заверить, что удовольствие и радость, полученные от «Семи пар...», остаются на душе прочно и — уверен! — не позабудутся.

Будь здоров, дорогой Веня. Очень, очень давно мы не видались, но встреча оказалась замечательной! — думаю, счастливые писательские встречи и должны быть именно такими.

Я давно и чувствительно похварываю. Слышал, что и ты был еще недавно нездоров, поэтому — крепись, борись, не покорствуй каверзам природы. И не вздумай утруждать себя ответами на «читательские письма», к которым причисли и мое. Лидии Николаевне сердечный привет!..

Л. Первомайский. 11.6.1962

Дорогой Вениамин Александрович!

Говорят: с глаз долой — из сердца вон. Никак не могу согласиться с этой чудовищной поговоркой. С тех пор как мы уехали из Переделкино, нет ни одного дня, чтобы мы не вспоминали Вас, Лидию Николаевну, дневные и вечерние прогулки по снежным улицам поселка, стремительные чаепития и все прочее, ставшее для нас навсегда дорогим и незабываемым.

...Где вы сейчас? Боюсь, что письмо мое не застанет Вас ни в Москве, ни в Переделкино, что Вы укатили в Грецию или какую-нибудь другую Японию. Но где бы Вы ни были, когда бы ни прочитали эти строки, примите их как неуклюжее выражение моей любви к Вам. Не знаю, чем была бы для меня прошедшая зима, если бы не дружеское общение с Вами...

Л. Первомайский. 3.7.1962

...То, что Вы пишете о Казакевиче,— ужасно... Я уже знаю об этом из письма Николая Чуковского и не могу прийти в себя от потрясения... Я знал Казакевича еще мальчиком, а этой зимой, когда возобновилось знакомство, полюбил и понял, какой это умный, талантливый и значительный человек. Не верю в чудеса, но иногда, среди всех безнадежных мыслей, вдруг мелькнет некое подобие надежды, веры в чудо: может быть, обойдется, может быть, ошибка; страшно было бы примириться с обреченностью человека, которому так много дано и который может так много дать всем...

М. Светлов. 18.4.1962

ВЕНИАМИНУ КАВЕРИНУ

Конечно, мы уже не дети,
Но в нашей творческой судьбе
Я вам желаю долголетья,
Того ж желаю и себе.

В стихах — золотоносной жиле —
Я с вами был всегда, сейчас —
Ведь невозможно, чтоб мы жили
Вы — без меня, а я — без вас!

Родной Вениамин Каверин!
Чтобы продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я!

Л. Первомайский. 1.8.1963

Дорогой Вениамин Александрович!

Вы, конечно, давно уже вернулись из поездки в Прибалтику, но я, зная Вашу нелюбовь к продолжительному сидению на одном месте, не могу быть вполне уверенным, что письмо мое застанет Вас в Москве или Переделкине. Пишу же я потому, что, получив некоторое время тому назад письмо от уехавшего в Коктебель Николая Корнеевича, мы узнали, что опять тяжело болен Всеволод Иванов, и с тех пор, хотя это, может быть, покажется Вам преувеличением, мы не перестаем беспокоиться о его здоровье.

...С Всеволодом Вячеславовичем я познакомился благодаря Вам, но знаю его всю жизнь и всегда чувствовал в нем человека превосходного, писателя большого и честного, несмотря на многие его неудачи и поражения. Он принадлежит к тем немногим, на кого я из своей глубокой провинции смотрел с большой надеждой еще в годы юности. Меня, как, впрочем, многие тысячи других читателей, навсегда взволновали в свое время его рассказы и повести, его «Бронепоезд» и «Возвращение Будды», не говоря уже о «Тайном тайных», и с тех пор, что бы он ни писал, первоначальное впечатление большой силы, таящейся в этом человеке, никогда не проходило...

Беспощадная ненависть к старому, дикому, обезображивающему душу, свирепому миру, воплощенная в образы пронзительно резкие (вспомните «Дитё»!),— действует

целительнее любой разведенной на киселе сказки об идеальных людях на идеальнейшей из планет.

Это по-настоящему революционный, советский писатель, в том понимании, какое вкладывалось в эти слова в годы становления советской литературы, хотя Иванов ходил тогда в «Серапионах» и «попутчиках», как и многие другие писатели, ставшие нашими классиками, вопреки прогнозам многочисленных заушателей тех времен...

В этом своем качестве Всеволод Иванов явление в нашей литературе огромное и непреходящее.

Ради бога, напишите, что Вы знаете о нем, я буду ждать с нетерпением...

Л. Первомайский. 11.9.1963

...Я прочитал то, что Вы писали о Всеволоде Иванове, и, хотя уже трудно было верить в благополучный исход, меня не покидала надежда — выживет... Вслед за тем я развернул «Литературную газету», увидел портрет в траурной рамке, сообщение и статью, подписанную Константином Фединым. Я вскрикнул. Вот так разрушаются все жалкие человеческие надежды — одним взмахом косы...

Е. Полонская, 31.10.1963

...Получила первый том твоего собрания, очень интересный, но с фотографией, изображающей тебя преувеличенно старым и грустным. Мне хочется видеть тебя молодым, полным жизни, таким, как знаю уже много лет! В архиве Ольги Дмитриевны Форш имеется прелестная твоя молодая карточка, где ты снят с нею, Груздевым, Тихоновым и Данько. Фото датировано 31 июлем 31 года. Не знаю, при каких обстоятельствах сделано. Не помнишь ли ты?..

П. Антокольский. 9.12.1962

Милый Веня!

Рад, что мы обменялись книгами,— почему бы теперь не перекинуться и письмами! Что ты думаешь об этом, о переписке из двух углов, из двух подмосковных? А?

Мне было пришло в голову прибавить: «...на старости лет»... но, как это ни странно, я никак не могу привыкнуть к «старости», к тому, что она разыгралась вовсю, как по нотам: 68 лет — не шутка, а они — за плечами, а не впереди.

Но это между прочим.

Только что кончил читать твои новые рассказы («Неизвестного друга» я уже читал несколько лет назад, ты мне прислал его)... Хороши все три, но особенно понравился мне — по страшной экономии всех средств, которая особенно заметна при большом количестве персонажей,— «Семь пар нечистых».

Мне тоже часто приходило и до сей поры приходит в голову, что по сравнению с войной все, что было после,— почти ничтожно,— и в это ничтожное одинаково включены и мировые события... и события личной жизни.

Но не хочу отвлекаться от твоей книги. Новое в ней не только большее или более тонкое, изощренное искусство,— но и толстовское, к чему обязательно приходит каждый русский прозаик. Бедный Фадеев вышел из Толстого, как из отправной точки. Ты — пришел к нему. «Толстовское» в том, как обстоятельно и добросовестно ты даешь в этом рассказе («Семь пар...») внутреннее состояние каждого из действующих лиц (главных) в каждый важный или поворотный момент. Этим я любовался...

В. Шкловский. 2.1.1968

...Побывали у Паустовского. Дрожа, улыбаясь и пошатываясь,— он встал из кресла и обнял меня. Он очень плох. Ему трудно жить.

Мир сдвинулся. Он виден смутно — краем глаза.

Первого января мы были у двух умирающих товарищей и одного — уже упакованного в желтый мешок склероза.

Но все же с Новым годом.

Существует иллюзия неба...

Читал книгу Юрия — «Пушкин».

Какая чудная книга с любовью юноши к женщине, которая уже переступает порог молодости.

Какая чудная повесть о ревности.

Какая чудная повесть о зависти, о счастье не только не достижимом, но и не сотворимом.

Какая коллизия, на век найденная.

Юрий великий писатель.

Он погиб на Эвересте.

Что лежит за этой книгой.

Не *кто*, а что было для него Карамзиной?

Как судьба дописывала драму, посадив рядом с умирающим Пушкиным (ему было 37 лет, как *тогда* Карамзиной) ее...

Л. Первомайский. 12.11.1965

Дорогой Вениамин Александрович!

Не писал и не видел Вас целую вечность, даже с нашего краткого разговора по телефону прошел уже год,— и письмо это, конечно же, не способно восстановить прерванную нить по той простой причине, что не может вместить и тысячной доли того, о чем я хотел бы с Вами говорить.

Я заметил, что в молодости дни короткие, а годы долгие, когда же подходишь к старости, всё наоборот — дни становятся бесконечно длинными, а годы все короче и короче; не успеешь оглянуться — уже промчался год, и не только исчез, но и унес с собой кого-то... Обиднее всего, что торжествует старая истина — самые нужные слова говорятся человеку, когда он уже умер и не может их услышать. А кто знает, если бы они сказаны были при жизни,— не продлили бы они его дни и труды?

Я не хотел вовсе об этом писать, но совладать с собой очень трудно, да и не хочется притворяться оптимистом, я им никогда не был, хотя и в пессимистах себя не числю; ощущение мира у меня очень сложное, противоречивое, мне самому иногда трудно в нем разобраться. Знаю только одно, что я безумно люблю жизнь и людей, при всем их уродстве, несовершенстве, и ненавижу смерть лютой ненавистью бессильного перед ней существа.

...С большим удовольствием читал Вашу статью, так долго ждавшую опубликования[1]... Для меня необычайно важно Ваше замечание о «нашей во многом виноватой и ни в чем не повинной поэзии». В этом простейшем словосочетании, которому Вы, может быть, не придавали никакого особого значения, заключено так много мысли, что ее хватило бы на объемистый том... Это верно и для всей поэзии, и для каждого из нас, поэтов. Я ежеминутно чувствую свою вину и ежесекундно знаю, что я ни в чем не виноват. Но сумеют ли потомки понять все наши терзания,

[1] Речь идет о статье «За рабочим столом» («Новый мир», 1965).

способны ли будут они сами ощутить это состояние виновной невиновности, которое не дает не только писать, но и жить многим из нас? Вот в чем вопрос...

М. Слонимский. 1.2.1966

Дорогой Веня,

спасибо за книгу[1]... Да, была такая молодость. Хорошая молодость. Приятно, что в твоих рассказах о том времени все точно, достоверно и в то же время лирично.

Сейчас разные молодые люди пишут работы о Серапионах. Только я прочел твою книгу, как появился один из таких диссертантов — Юрий Михайлович Никитин из Саратова. И разговор с ним я начал с того, что рекомендовал твою книгу.

Кстати, сегодня 1 февраля, 45-летие Серапионов, с чем и поздравляю. И приветствую[2]...

Л. Первомайский. 15.3.1966

Дорогой Вениамин Александрович!

Купил Вашу книжку «Здравствуй, брат» и тут же залпом прочитал ее от корки до корки.

...И еще с одной стороны я узнал Вас через эту книжку — Вы же веселый, иронический, беспощадный к себе человек.

Да, русская литература создана превосходными людьми, и если есть во мне хоть малое понимание писательской задачи, то обязан я этим только и только русской литературе, ее огромному воздействию на меня — осознанному или неосознанному — во все периоды моего существования, за исключением самого раннего, когда я не читал ничего, кроме календарей и старых иллюстрированных журналов.

И не только русская литература классиков, давно уже ставшая моим ежедневным хлебом, но не в последнюю очередь — живые русские писатели, дружба с которыми моя радость и гордость.

---

[1] «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...». «Советский писатель», 1966.

[2] Этот праздник отмечался бывшими Серапионовыми братьями в течение десятилетий.

Когда я читал Ваше письмо к Евгению Шварцу, меня не оставляло чувство сожаления, я сказал бы даже, обиды, что я знал этого человека, здоровался, встречал его, даже сидел за одним столом (в ирпенском доме отдыха до войны), но никогда не разговаривал с ним, никогда не читал его книг и не видел его пьес. Когда несколько лет тому назад я прочитал его однотомник, я вдруг понял — с каким опозданием! — то, о чем Вы знали всегда: да это же великий писатель! И умный настолько, что видел на версту вглубь и на сто лет вперед тогда, когда многие, слишком многие, не только ничего не видели, но и собственного своего сердца биение не слышали...

Л. Рахманов. 21.1.1966

Дорогой Вениамин Александрович!

Спасибо за книжку![1] Я прочитал ее одним махом, в тот же вечер, как получил. М. б., это возраст, м. б., веяние времени (тяга к правде, к документализму), но я с трудом сейчас читаю беллетристику и с большой охотой — вещи «нечистых» жанров: статьи, мемуары и пр., разумеется, если они того стоят. Ваша книжка была (и есть!) очень мне интересна, тем более что я литератор тоже кабинетного склада, а еще потому, что мы оба страстно любим Диккенса... Единственно, что меня огорчило: хорошо, но мало. Вам непременно следует продолжать в этом роде...

Рад, что в книгу вошло Ваше письмо к Е. Шварцу...

Л. Первомайский. 6.4.1966

...Вы ошиблись — «Двойной портрет» мне понравился. Очень. Я и понимаю и не понимаю, почему у Вас были с ним такие трудности. Впрочем, что тут понимать или не понимать? Такой резкости изображения известных явлений не было еще никогда, ни у кого, а заключительные фразы романа подобны яркому лучу, освещающему всю картину жизни, самосознание писателя, и более того — неизбежной эволюции всей нашей литературы.

Вы преподнесли истину слишком горькую для того, чтобы можно было ее проглотить без сопротивления.

---

[1] «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...»

А. Тарковский. 7.2.1966

Дорогой Вениамин Александрович!

Большое Вам спасибо за книгу и надпись. И то и другое очень порадовало меня. Я принадлежу к тем читателям, которых стало теперь так много,— к любителям жанра, определяющего характер Вашей книги. Многие герои первого раздела книги дороги и мне; и то, как Вы пишете о них,— создает чрезвычайно привлекательный Ваш писательский образ, объединяющий составные части книги. Рассказ исполнен силы, Ваши герои живы, письмо выразительно и лаконично, книга превыше возможных похвал.

Прелестен прыгающий как кузнечик Захаров-Мэнский, которого я помню, как и многих других. «Э» у него в фамилии — совершенно удивительно, не правда ли? Помню я и горбатенькую княжну Кугушеву [1], и Р. Рока, и Бенар... и многих других. Не ошиблись ли Вы? — сонет с «ужами» сочиняла не Сусанна ли Мар?.. Мар была до того картава, что не произносила 16 букв алфавита; у нее была поэма про Мариенгофа, называлась в его честь «Анатолиада»,— в ее произношении это название звучало как «Аоаиáа». Я не видел никогда Блюмкина, а теперь — после чтения Вашей книги — вижу, даже явственней, чем других. По своей веселой жизненности — «стойло Пегаса» — шедевр. Атмосфера надвигающегося скандала написана удивительно хорошо. Фраза у Вас незаменима в том, что касается ее частей. Я очень жалею, что не знал о Вашем знакомстве с поэзией (московской) 20-х годов, я помню кое-что — о временах, когда Вы уехали уже из Москвы, и, б. м., мог бы рассказать Вам кое-что, что могло бы Вам пригодиться.

Читая о Заболоцком и В. В. Иванове, я вместе с Вами горевал, потому что знал и любил их,— и радовался, потому что они все-таки жили на свете, а жизнь при знакомстве с ними была лучше, чем могла бы быть без них. Кстати — о Триоле: недавно я был у А. А. Ахматовой в больнице и пришел в восторг от ее фразы. Она сказала, что Триоле и Арагон приглашают ее в Париж. «Не понимаю, почему они меня приглашают. Как это Вам понравится? Что за прыть! Ведь я же (говорит А. А.) не при-

---

[1] Кугушева была астроном, работала в институте у Штернберга.

глашаю римского папу?!» Меня эта королевская гордыня привела в такое умиление, что я бросился целовать Ахматову. Это поношение Брика мне тоже было приятно, спасибо Вам за эту цитату. Вообще — книга вся — прелесть.

Вероятно, в марте выйдет моя новая книжка стихов, и хотя этого недостаточно, чтобы отблагодарить Вас за Ваш подарок, я немедленно пришлю Вам ее и буду очень рад, если хоть одна сотая ее Вам понравится. Я очень люблю Вас — и как писателя, и как поборника писательского дела, каким Вы предстаете перед читателями и слушателями, присутствующими на Ваших устных выступлениях...

К. Паустовский. Таруса, 1 сентября

Дорогой Вениамин Александрович,— не сердитесь на меня, милый, за то, что я так долго молчал в ответ на Ваше доброе письмо. Я никак не мог привести себя в «надлежащую форму» для спокойной повседневной жизни из-за своей отвратительной астмы. Жил я в одну десятую дыхания, и это сказывалось на всем. Но недавно произошло нечто неожиданное и чудесное, что сразу же вернуло меня к нормальной жизни. Астма уходит, и я уже дышу полной грудью, работаю, ловлю рыбу на Оке, свободно прохожу по 8—10 километров после того, как не мог сделать и двадцати шагов.

(...) Что будет дальше — не знаю, но пока я дышу и даже закончил книгу — четвертую книгу автобиографической повести (одесскую). Зоя забрала у меня рукопись для Альманаха. Не знаю, получится ли из этого что-либо путное.

Я рад, что болезнь Вас оставила. Надо вышибить ее окончательно. В последнее время мне часто хочется просить всех хороших людей, чтобы они очень берегли себя.

Здесь летом жил Заболоцкий. Чудесный, удивительный человек. На днях приходил, читал свои новые стихи — очень горькие, совершенно пушкинские по блеску, силе поэтического напряжения и глубине.

Если у Вас будет охота и немного свободного времени, напишите мне несколько слов о себе и своей работе.

Я сижу здесь, как в Нарыме, и ничего не знаю. В начале октября приеду в Москву и Вам позвоню. Очевидно, увидимся.

Осень холодная, очень яркая, Ока уже вся в золоте. Очень хорошо.

Будьте здоровы, спокойны, работайте. Крепко жму руку...

Привет Вашим и Николаю Леонидовичу, если Вы его видите.

Потрясающий городок Таруса,— недавно в местной газете был напечатан «Список хулиганов г. Тарусы» — по номерам. Сорок восемь номеров.

В. Шкловский. 25.III.69[1]

Милый и дорогой Веня!

Лестница лжи и лестница правды не только хорошо придуманы — они поставлены.

Создана драма.

Есть гении истинные и ложные.

Есть Лувр из золотого картона, т. е. истинный.

Есть женская судьба.

Недоговоренная, то, что она несчастна — это не конец.

Нет слов с лестницы правды.

Не использованы крючки раздевалки.

Великий макет не использован.

Погода? Нет, погода у тебя урожайная.

Нет, не только погода. (...)

Ты не наполнил свою уже огромную схему.

Это расточительно.

Нелюбящие должны любить.

Твой Витя Шкловский.

76 лет 3 месяца.

Е. О. Путилова (Ленинград).
Дат. по штемпелю.: 1.II.67

...Вениамин Александрович, может быть, Вам что-нибудь прибавит несколько деталей из моей встречи с М. М. Зощенко — за несколько месяцев до его смерти.

---

[1] Письмо относится к первой редакции романа «Перед зеркалом».

Встречу я помню очень отчетливо. Это было в день семидесятилетия С. Я. Маршака, на его чествовании в Ленинграде (оно состоялось с запозданием, зимой 1958 года). Я приехала в Дом писателя с небольшим опозданием. Зал был полон, но в самом углу, у двери, стоял приставной диванчик. На нем было свободное место. Когда я села и повернула голову, я увидела рядом с собой Зощенко, которого узнала по портретам.

На сцену вышел кто-то из поздравляющих Маршака. Полилось неумеренное, напыщенное славословие. М. М. негромко бросил какую-то ироническую реплику. Я откликнулась, и с этого момента мы проговорили почти все первое отделение, хотя время от времени, прислушиваясь, М. М. сразу улавливал высшую точку, когда очередной оратор утопал во все более пышных выражениях. Тогда следовала ироническая реплика.

Как только окончилось первое отделение, вереница людей потянулась на сцену. Зощенко встал и тоже сделал движение пойти. Но тут же остановился и сказал — нет, пожалуй, не стоит, очень уж мы сейчас разные. И он развел чуть руками, словно приглашая меня убедиться в справедливости его слов...

Михаил Михайлович стоял в самом конце зала, один, одинокий, очень худой... Он постоял еще минутку, я взглянула на него — и даже сейчас, после стольких лет, я помню то чувство боли, которое тогда сжало мне сердце,— какое у него было лицо, какие глаза!

А потом он сказал — пойду я лучше в буфет. Мне почему-то стало грустно, даже чуть-чуть обидно, что он не предложил мне пойти вместе с ним, и, когда он вернулся, я сказала ему об этом. Он усмехнулся (от него немного пахло вином) и сказал, что виноват и вину исправит: в самое ближайшее время, месяца через два, выйдет его однотомник, и он сразу пришлет его мне. Он записал мой адрес.

Началось второе отделение. На сцену вышел актер и стал читать стихи Маршака. М. М. сидел с бесстрастным, отсутствующим лицом. Минут через десять он встал, попрощался со мной, повторил, что книгу обязательно пришлет, и ушел.

...Я уже ничего не смогла слушать и вскоре тоже ушла. Ну, а однотомника я, конечно, не получила. Михаил Михайлович умер, его не дождавшись.

Л. Первомайский, 6. VII. 1969

Дорогой Вениамин Александрович!

Кругом виноват — у меня лежит давно написанное Вам письмо, но отослать его я не собрался, не по лени, а по сознанию беспомощности словесно выразить все, о чем мне хотелось бы долго с Вами говорить... Вы для меня один из самых близких и дорогих людей, бытие которых в мире облегчает мне трудную задачу жизни, и я горько сожалею, что живем мы в разных городах и видимся так редко.

Прочитанные Вами рассказы написаны давно, год тому назад. От письменного стола на страницы «Нового мира» путь у них был тяжелый и долгий, другие еще дожидаются возможности появиться в печати, но как бы там ни было, я доволен, что наконец прорвало, и радуюсь, что Вам хоть немного понравились мои не слишком занимательные опыты в прозе. Недостатки я начинаю чувствовать только в печати, когда уже поздно переделывать, и остается только краснеть и просить снисхождения у доброжелательных друзей.

Ну, да что я все о рассказах, бог с ними — не этим только живешь на свете. Счастье, что, утрачивая, мы не теряем в общепринятом значении этого слова. Я не был близок с Луговским, хотя с самых юных лет любил многие его стихи (некоторые мне буквально спать не давали) — он ушел, и я поначалу почувствовал большую горечь и пустоту. Как вдруг он заговорил (не только со мной, конечно) своими новыми, при его жизни нам не известными книгами! Я теперь понимаю, что он навсегда со мной...

Не судите меня слишком строго, дорогой Вениамин Александрович, это для меня не общее место — я именно за то люблю литературу, стихи, разнообразное творчество, что в слове мы, не старея, продолжаем жить и никогда никого не осиротим по-настоящему, останемся, будем... стучаться в дорогие сердца, напоминать о себе, и кто захочет — сможет услышать голос и увидеть непотухшие глаза...

Л. Первомайский. 23. VIII. 1969

...Очень рад Вашему письму и всем добрым словам в нем. Мы так давно по-настоящему не виделись и не

говорили, что даже короткое письмо становится большим событием в бедной радостями жизни... Вы не представляете себе, как я рвусь в Москву, к добрым друзьям!..

До июля я писал запоем стихи, изо дня в день, четыре месяца подряд,— почти закончил книгу, дописывать буду уже зимой в городе, а если и не прибавлю к ней ничего — не буду огорчаться, все основное уже сказано...

Главное, что Вы чувствуете себя бодрым и во всю силу работаете, что может быть лучше этого? Я могу пожелать Вам только одного: чтобы бодрость и сила никогда не иссякали и воплощались в новых романах, статьях, книгах и иных добрых делах. Все остальное проходит, как дым...

Глава шестая

СЕМИДЕСЯТЫЕ

(И НАЧАЛО ВОСЬМИДЕСЯТЫХ)

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

ИНТЕРВЬЮ С СОТРУДНИКОМ «ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ»

— Вениамин Александрович, наша беседа проходит в канун вашего 75-летия. Вы прожили большую, интересную жизнь. Все ли сделано вами так, как хотелось, мечталось, или, если бы представилась вдруг фантастическая возможность многое начать сначала, хотели бы вы что-то исправить, повторить?

— Вы хотите узнать, намерен ли я подвести итог всему, что сделано в литературе? Не рано ли? Я продолжаю неустанно работать и, пожалуй, даже с большей требовательностью, чем в молодости. С годами литература окончательно утвердилась в моем сознании как цель и смысл жизни. Мне кажется, что и отдыхая я продолжаю обдумывать новые книги.

В последние годы мне показалась существенной попытка пересмотреть то, что я написал в течение десятилетий. Но пересмотреть не в духе неопределенных размышлений о себе, а заново оценить удачи и неудачи.

Среди многих моих книг есть такие, которые не хочется, да я просто и не вижу никакой необходимости переделывать. Это романы «Два капитана», «Двойной портрет», «Перед зеркалом», повесть «Семь пар нечистых», автобиографическая трилогия «Освещенные окна». Но многие произведения, хотя они и были написаны в свое время с полной отдачей сил, я мог бы, кажется, теперь написать значительно лучше. Именно это заставляет меня постоянно обращаться к некоторым старым вещам. Я пытаюсь улучшить их, сделать более лаконичными, более отточенными,

более острыми. Это относится, например, к роману «Исполнение желаний», который я трижды переделывал уже после того, как он был опубликован...

Хочу ли я повторить какой-нибудь период своей жизни? Кто из нас отказался бы от того, чтобы с его плеч скинули пять, десять, пятнадцать лет, не говоря уже о молодости. Но я бы ни в коем случае не хотел, чтобы по-другому сложилась, например, моя необыкновенно счастливая юность. В самом деле, мне ведь очень повезло. Надо сказать, что по натуре я человек, который как-то инстинктивно надеется или даже верит, что с ним не может случиться ничего плохого. Так было со мной всегда — и в сложностях литературной жизни, и даже на войне. Вероятно, это и есть оптимизм. Нет ощущения, что судьба должна настигнуть именно меня. Может быть, именно это внушало бодрость, уверенность в себе, определенность в достижении намеченных целей.

Каждый период моей жизни — особенный период, не похожий ни на какой другой. Жизнь идет вперед. Литература не стоит на месте. И вместе с ними двигаюсь вперед и я. Последняя большая книга — автобиографическая трилогия «Освещенные окна», в которой с высоты прожитых лет заново пытаюсь понять, что же в молодости было бесспорным и обещающим, а что — спорным и уводящим в тупик. Основное место в трилогии занимает история формирования моего характера. Вспоминая молодость, я не раз задумывался над тем, почему я вел себя так, а не иначе, совершая порой необъяснимые поступки, которые только теперь, в старости, могу, кажется, объяснить. Однако в этой книге я отнюдь не «подвел итоги», как предположили некоторые читатели и критики. Опровергая эту мысль, вновь вернулся к художественной прозе и работаю сейчас над романом «Двухчасовая прогулка».

— Писатель и общество. Как вы определяете эту взаимосвязь?

— Я горжусь, что работаю в литературе, в которой плохо работать — просто стыдно. Ведь русская литература находится в особом положении — к ней прислушиваются, как к проповеди. Если охватить одним взглядом все поле современной советской литературы, то ясно видно, что ее

усилия направлены к «стимуляции» лучших свойств в человеке. И потому роль писателя в этом плане крайне ответственна.

— Как и в чем вы видите воспитание человека литературой?

— Рассказывая в «Освещенных окнах» о своем учителе литературы Владимире Ивановиче Попове, я впервые воспользовался выражением: «Учить литературой».

Выступая в публицистике, писатели часто энергично и дельно обсуждают многие жизненные вопросы. Так, в свое время вместе с известными деятелями культуры я выступал на страницах «Литературной газеты» против «метрики с прочерком». И очень порадовался, когда этот оскорбительный для одиноких матерей «прочерк» был отменен.

Что касается художественной прозы — ответ прост. Русская литература в течение всей своей тысячелетней истории учила чести, любви к Родине, достоинству, прямодушию. Удавалось ли мне по мере сил и возможностей «пробуждать добрые чувства» в читателях? Кажется, да.

Значительную и, быть может, самую интересную часть моего архива составляют читательские письма. Это и благодарности, и предложения, и критика, и советы, и просьбы о помощи, и исповеди. Особое место среди них занимают те письма, в которых корреспонденты рассказывают, что, прочитав мои книги, они решили посвятить себя той деятельности, которую избрал мой герой. Одно из писем еще в конце 30-х годов заставило меня изменить все направление романа «Два капитана» — второй том тогда находился еще только в «тетради планов». Иные письма послужили основой знакомств, продолжающихся уже четверть века, — это относится, например, к истории моей дружбы с одним видным болгарским ученым, который впервые обратился ко мне, будучи гимназистом, решив после «Двух капитанов» стать полярным летчиком. Он стал биологом. Но многие осуществили свое намерение на деле.

Уже не говорю о том, что постоянно получаю письма от матерей, которые благодарят меня за то, что их дочери после «Открытой книги» решили поступить в меди-

цинский институт. И, представьте, стали неплохими врачами. Я могу, кажется, гордиться, что моя работа определяет подчас жизненный путь моих современников. Но, может быть, и не только жизненный путь, а и круг нравственных идеалов. Не в этом ли одна из существенных задач нашей литературы?

— В своих произведениях вы ставите многих героев в острые жизненные ситуации, в которых те или иные нравственные качества проявляются с особенной четкостью. Какие из черт характера вы считаете в человеке главными? Какие отрицаете?

— Еще в тридцатые годы в одном из ленинградских журналов появилась статья ныне почти забытого, рано погибшего писателя Сергея Хмельницкого, который первым подметил, что характеры мне удаются, когда мой герой поставлен в сложное положение. Разумеется, это никогда не было для меня самоцелью; может быть, поэтому я равнодушен к детективной литературе.

Как в жизни меня интересуют встречи с людьми благородными, действующими и живущими без задней мысли, презирающими двоедушие, точно так же меня интересуют встречи с ними и в литературе!

Мне всегда было скучно с людьми, не заслуживающими уважения и доверия, стремящимися к благополучию ради благополучия,— тем более что я разгадываю их с первого взгляда. Нет ничего удивительного в том, что подлецы или самодовольные эгоисты внушают мне отвращение. Они отнюдь не простаки. Это сложные характеры, и разгадать, изобразить их невозможно, не поставив перед испытаниями. Ведь здесь-то и могут раскрыться основные черты! Так, в «Двух капитанах» выступают антиподы Саня Григорьев и Ромашов.

Если бы любовь к Кате Татариновой не заняла свое место в ничтожной жизни Ромашова, мне было бы скучно писать о нем. А когда начинает скучать писатель, что остается читателю? Зевая, он закрывает книгу...

Что касается отрицательных нравственных качеств, то самым позорным считаю трусость! Она всегда ведет за собой самообман, раздвоенность, лицемерие. Человек,

лишенный мужества, как правило, лишается не только собственного достоинства, но и уважения окружающих, а главное — достоверного понимания жизни.

— Вы сказали, что одна из ваших книг — «Освещенные окна» — построена на постоянной попытке юного героя найти себя. Было ли в вашей жизни время, когда вы искали себя в литературе?

— Да. В конце двадцатых годов, когда я был склонен к острой, саркастической манере письма, я понял вдруг, что, пользуясь лишь этими средствами, не в силах охватить широкий круг явлений. Вот тогда-то я и принялся за свой первый реалистический роман «Исполнение желаний». Этот опыт традиционной прозы давался мне с огромным трудом. Будучи уже довольно опытным литератором, я с усилием приставлял фразу к фразе. Менять, как выяснилось, надо было решительно все. Начались нелегкие для меня поиски реалистической манеры, которая давала возможность, сохраняя остроту, быть одновременно верным действительности.

— Как вы определяете свою главную мечту, основную жизненную задачу?

— В юности, занимаясь сразу в двух высших учебных заведениях, я мечтал о том, что когда-нибудь я, с шестнадцати лет самостоятельно зарабатывавший на жизнь, получу возможность с утра до вечера сидеть и писать...

Если же говорить о собственно «литературных мечтаниях»,— они всегда связаны с новой книгой. Всякий раз мечтаю, чтобы она удалась! И в каждом новом периоде жизни эта мечта оказывается главной!

— Что из прочитанного в последнее время вам показалось наиболее интересным, в особенности из произведений молодых?

— В последнее время в прозе появилось много новых обещающих явлений и имен. Но мне хотелось бы здесь сказать вот о чем. Иные писатели — и среди них талантливые — пользуются своим пером не для того, чтобы участвовать в движении нашего искусства вперед, а чтобы устроить свою жизнь при помощи литературы спокойно и благополучно. Это грубейшая ошибка, которая ведет к «замораживанию», если не к смерти таланта. Только избавившись от надежды на незаслуженную славу, только осознав всеобщность высокой литературной цели, в которой тонут маленькие личные интересы и пустопорожние карьеры, можно в полной мере раскрыть свое дарование.

Среди имен, которые в последнее время так или иначе остановили мое внимание, назову В. Быкова, В. Белова, В. Распутина, Ю. Трифонова, А. Битова, В. Конецкого. Это, конечно, далеко не все. В драматургии неоспоримое первое место, на мой взгляд, занял безвременно погибший А. Вампилов. Я называю писателей, которые бесконечно далеки друг от друга. Что общего, например, между попытками Конецкого нащупать новую форму романа-эссе, на каждой странице уводящего читателя в сторону от прямого пути, и Быковым, который уверенной рукой ведет его к доказательствам нравственного порядка? Что общего между «плывущей», ассоциативной, слегка туманной, близкой к головокружению романтической прозой Битова и твердой поступью Распутина, «впечатывающей в сознание» поступки героев, основанные на характерах, и характеры, основанные на поступках? Что общего между объективно этнографической (в лучшем смысле этого слова) прозой Белова и манерой Трифонова, который на первое место смело ставит память, а на второе — воображение? Как ни странно — общее есть, и заключается оно в медленности развития сюжета, свойственной почти всей нашей прозе. Может быть, это мнение пристрастное — я всегда был и остался сторонником энергично развивающегося сюжета. Общей динамики (которая подстегивает не лихорадочное, а внимательное, взвешивающее чтение) не хватает, мне кажется, иным из писателей, названных мною. Этому в полной мере соответствуют длинноты, а между тем не надо забывать, что в тургеневском «Рудине» — восемь печатных листов, а в «Отцах и детях» — лишь немного больше.

Из «первопечатающихся» мне понравился Владимир Савченко, показавший бесспорное дарование в повести

«Тайна клеенчатой тетради». Поразительная фигура известного народовольца Клеточникова дана в развитии, историческая повесть смело повернута к современности, перо — ясное, твердое.

...Не так давно я выступал на открытии литературной студии «Зеленая лампа» при журнале «Юность». И прочитанные рукописи молодых, и сама атмосфера этой мастерской, и вопросы, которые начинающие задавали нам, старым писателям,— все говорит о том, что у нас есть основания надеяться на сильную смену.

Главное для каждого литератора — умение сказать *свое* слово. Это обещает нелегкую жизнь. Это требует неустанного, подчас мучительного труда. Недаром же Виктор Шкловский закончил свою блестящую речь на этой встрече словами: «Поздравляю вас с будущими неудачами!»

13.IV.77

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

«АРЕСТАНТ СЕКРЕТНЫЙ И ФИГУРЫ НЕ ИМЕЕТ»

Среди немногих исторических рассказов Ю. Н. Тынянова на первое место следует поставить рассказ «Подпоручик Киже».

«В одном из приказов по военному ведомству писарь, когда писал «прапорщики и такие-то в подпоручики», перенес на другую строку слоги «Ки-ж», написав при этом большое «К». Второпях, пробегая этот приказ, государь слог этот, за которым следовали фамилии прапорщиков, принял также за фамилию одного из них и тут же написал: «Подпоручик Киж в поручики». На другой день он произвел Кижа в штабс-капитаны, а на третий — в капитаны. Никто не успел еще опомниться и разобрать, в чем дело, как государь произвел Кижа в полковники и сделал отметку: «Вызвать сейчас ко мне». Далее рассказывается, как все бросились искать, «где этот Киж?». Донесение, что в соответственном полку нет никакого Кижа, всполошило начальство. Лишь разобравшись в первом приказе о производстве Кижа в поручики, поняли, в чем дело. Между тем государь уже спрашивал, не приехал ли полковник Киж, желая сделать его генералом. Но ему

доложили, что Киж умер. «Жаль,— сказал Павел,— был хороший офицер» [1].

В журнальной публикации Тынянов указал и на другие источники, в частности на «двухстрочный анекдот», рассказанный В. Далем одному мемуаристу. В этом анекдоте подпоручик назван Киже.

Для того чтобы написать рассказ, воспользовавшись этим анекдотом, надо было обладать не только талантом, но редкой способностью превращать знание в сознание. Десятки и сотни людей читали указанную в примечании книгу, но только один увидел за анекдотом (может быть, достоверным, но выдуманным в деталях) исключительные по своей характерности черты царствования Павла Первого. Опытный глаз оценил анекдот как находку, а воображение превратило его в первоклассное художественное произведение.

В наброске автобиографии, сохранившемся в моем архиве, Ю. Тынянов писал: «После романа о Грибоедове («Смерть Вазир-Мухтара» — *В. К.*) я написал несколько рассказов. Для меня это были в собственном смысле рассказы: есть вещи, которые именно рассказываешь как нечто занимательное, иногда смешное. Я работал тогда в кино, и там так начинался каждый фильм и так находились детали».

Связь «Подпоручика Киже» с кино — бесспорна. Недаром рассказ был экранизирован, и недаром судьба его в этом отношении уникальна. С. Прокофьев написал музыку к фильму, а когда фильм сошел с экрана, великий композитор переделал свою музыку в сюиту. Впоследствии на основании сюиты был создан балет, который с успехом шел в Большом театре.

Но если бы «Подпоручик Киже» остался в пределах прозы, он все равно занял бы свое место как шедевр в жанре исторического рассказа.

Ю. Тынянов из множества больших и малых событий, составляющих жизнь огромной страны, выбирает самое ничтожное: ошибку писаря, торопившегося «кончить перепиской приказ по полку». Незаметное, замкнутое на первый взгляд событие оказывается тесно связанным с другими, все более крупными: из ошибки писаря возни-

---

[1] «Павел I. Собрание анекдотов, отзывов, характеристик, указов и пр.» Составили Александр Гено и Томич. СПб., 1901, с. 174—175.

кает имя, из имени — человек, существование которого обусловлено всеобщим страхом, не позволяющим исправить ошибку. Она забыта, но существует. Признаться в ней невозможно.

Некий офицер разбудил императора, закричав под окном: «Караул!» Виновного не могут найти, и догадливый адъютант императора называет имя мнимого подпоручика Киже. Подпоручик, «фигуры не имеющий», наказан, сослан в Сибирь, но вскоре прощен, произведен в поручики, потом становится капитаном, полковником, генералом. Он живет не только в бумагах, не только в «слове». Приказ адъютанта «считать подпоручика Киже в живых» не пустая, бессмысленная фраза. В машине павловского государства достаточно описки, чтобы из нее вышла тень, которая занимает все большее место в сознании, распоряжаясь судьбами беспрекословно послушных мертвому ритуалу людей.

Тема двойника сотни лет существует в литературе. Варианты ее бесчисленны. Достаточно назвать «Вильяма Вильсона» Эдгара По, «Удивительную историю Петера Шлемиля» Шамиссо, «Тень» Андерсена, «Двойник» Достоевского, «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда» Стивенсона, «Тень» Евгения Шварца.

Молодой человек продает черту свою тень, получив взамен «неразменный рубль» (Шамиссо). Ученого — доброго и умного человека — одолевает бедность, заботы и горе, и тень, которую он потерял, предлагает ему вернуть благополучие, с условием, что он станет тенью, а она господином.

Эдгар По, Стивенсон и Достоевский раскололи своего героя, показав всю сложность человеческого характера, соединяющего нетерпимость и доброту, мужество и трусость, низость и благородство. Эти произведения связаны с попыткой самопознания, но можно смело сказать, что среди них подпоручик Киже занимает особое место. Не человек отбрасывает тень, а тень создает видимость человека. Случайно возникшее слово уплотняется, овеществляется и начинает жить самостоятельной жизнью. Между тенью — словом и ее «владельцем» нет сложных отношений, как в сказке Андерсена. «Когда поручик Киже вернулся из Сибири, о нем уже знали многие. Это был тот самый поручик, который крикнул «Караул» под окном императора, был наказан и сослан в Сибирь, а потом помилован и сделан поручиком. Таковы были вполне

определенные черты его жизни. Командир уже не чувствовал никакого стеснения с ним и просто назначал то в караул, то на дежурства. Когда полк выступал в лагери для маневров, поручик выступал вместе с ним. Он был исправный офицер, потому что ничего дурного за ним нельзя было заметить». Когда во время венчания его невеста убеждается в том, что рядом с ней никого нет, а над соседним пустым местом держит венец адъютант, она не падает в обморок. Шнуровка на ней сходится с трудом, она «держала глаза опущенными ниц и видела свою талию». «...И через некоторое время у поручика Киже родился сын, по слухам, похожий на него...»

Между тем военная карьера исправного офицера идет своим чередом. Он произведен в капитаны, потом становится полковником и, наконец, генералом. «Жизнь полковника Киже протекала незаметно, и все с этим примирились... Он уже командовал полком.

Лучше всего чувствовала себя в громадной двуспальной кровати фрейлина. Муж продвигался по службе, спать было удобно, сын подрастал. Иногда супружеское место полковника согревалось каким-либо поручиком, капитаном или же статским лицом. Так, впрочем, бывало во многих полковничьих постелях С.-Петербурга, хозяева которых были в походе».

Рассказывая о «тени слова», Тынянов не показывает характера героя — героя нет, нет и характера. Зато с поразительной достоверностью показан характер государства.

Ни Эдгар По, ни Стивенсон, ни Шамиссо не ставили перед собой подобной задачи. Между тем Тынянов не только назвал и показал государство, но изобразил его с психологической глубиной. Именно в «ключе государства» возникают перед нами фигуры Павла Первого, Аракчеева, Нелединского-Мелецкого.

«Одного офицера драгунского полка по ошибке выключили из службы за смертью. Узнав об этой ошибке, офицер стал просить шефа своего полка дать ему свидетельство, что он жив, а не мертв. Но шеф, по силе приказа, не смел утверждать, что тот жив, а не мертв. Офицер поставлен был в ужасное положение, лишенный всех прав, имени и не смевший называть себя живым. Тогда он подал заявление на высочайшее имя, на которое последовала такая резолюция: «Исключенному поручику —

за смертью, просившему принять его на службу, потому что жив, а не умер, отказать по той же самой причине».

В том же приказе, который сделал подпоручика Киже живым, растерявшийся, остолбеневший от страха писарь сделал еще одну ошибку. Он написал: «поручика Синюхаева, как умершего горячкою, считать по службе выбывшим». И так как приказ ни изменить, ни отменить было невозможно, поручик Синюхаев, услышав эту фразу, усомнился в факте своего существования: «Он привык внимать словам приказов, как особым словам, не похожим на человеческую речь. Они имели не смысл, не значение, а собственную жизнь и власть... Он ни разу не подумал, что в приказе ошибка. Напротив, ему показалось, что он по ошибке, по оплошности жив... Во всяком случае, он портил все фигуры развода, стоя столбиком на площади. Он даже не подумал шелохнуться».

Правда, придя в себя, он пытается совершить невозможное: притвориться, что жив, а не умер. Но скрыть собственную смерть невозможно: его комнату занимает «юнкерской школы при сенате аудитор», который в ответ на нерешительные возражения Синюхаева, что «сие против правил», отвечает, что, напротив, действует по правилам, потому что поручик «яко же умре». Отец Синюхаева, лекарь, пытается просить за сына, но получает отказ. Не решаясь держать умершего сына дома, он кладет его в госпиталь и пишет на доске, над его кроватью: «Mors occasionalia». Случайная смерть.

Преодолеть ошибку не удается. Бывший поручик начинает кружить по России, нигде не задерживаясь, не разбираясь в направлениях. Обойдя страну, он возвращается в С.-Петербург. «В Петербургском Некрополе не встречается имени умершего поручика Синюхаева. Он исчез без остатка, рассыпался в прах, в мякину, словно никогда не существовал».

Не занимательность привлекла внимание Тынянова к этому «анекдоту». Не парадоксальное стремление противопоставить две биографии — человека, возникшего из небытия, потому что он был записан живым, и другого человека, умершего, потому что он был объявлен мертвым. Геометрическая закономерность, с которой дана параллель, отнюдь не связывает их мнимую жизнь и мнимую смерть. Противопоставления нет: есть подтверждение. Внутренняя, невысказанная связь как бы лежит вне сюжета. Основанная на мертвой закономерности приказа,

она ведет к понятию «мнимой истины», объемлющей государство. И недаром рассказ кончается словами: «А Павел Петрович умер в марте того же года, что и генерал Киже — по официальным известиям, от апоплексии».

Народность литературы, ее проникновение в жизнь всегда были признаком подлинного, долговременного успеха. Именно такой успех выпал на долю рассказа «Подпоручик Киже». Образ этот стал символом холодного, равнодушно-казенного отношения к жизни. Это имя можно часто встретить в сатирической заметке, в публицистической статье, направленной против бюрократизма.

Написанный с лаконичностью латинской прозы, единодушно признанный значительным явлением в нашей литературе, рассказ переведен на многие языки и занял свое место в мировом искусстве.

1965—1978

О ЛЕСКОВЕ

Когда я был студентом Института восточных языков в Ленинграде, я слушал лекции одного из самых выдающихся арабистов мира, академика Игнатия Юлиановича Крачковского. Я изучал тогда арабский язык, кончил институт, но впоследствии почти забыл язык, увлекшись русской литературой. Однако одна из глубоких мыслей Крачковского запомнилась мне и как бы сопровождает меня всю жизнь. Крачковский утверждал с полным основанием, с множеством неопровержимых примеров, что арабы относятся к своему языку как к предмету искусства. Именно эта черта прочно связана с поэтическим отношением к слову. Вот почему я считаю, что после Гоголя Лесков — первый поэт в русской прозе. Это не только не мешало ему глубоко понимать то, что происходит вокруг. Для Лескова это ключ к познанию действительности. Его стилистическое разнообразие основано на такой разговорной естественности, на такой словесной изобразительности, что Лескова, по моему глубокому убеждению, невозможно перевести на иностранный язык без неисчислимых потерь.

Мне кажется, что в советской литературе эти черты характерны для прозы Зощенко. И недаром в далекие времена деятельности «Серапионовых братьев» немногие филологи из их числа сопоставляли его с Лесковым. Зо-

щенко отмалчивался. Между тем стоило бы отметить, что оба писателя, так тонко относившиеся к языку, никогда не забывали и о занимательности — могучем орудии литературы, которое, к сожалению, так часто остается в тени в наше время. Возьмите «Соборян» Лескова, и вы не оторветесь, хотя, казалось бы, какое вам дело до русского духовенства середины XIX века. Откройте «Перед восходом солнца» Зощенко, и вы забудете о всех делах и заботах, повинуясь талантливой воле писателя, рассказывающего о том, что важно для него и для вас.

О Лескове невозможно сказать ничего существенного в нескольких словах. Его творчество поразительно многосторонне. Проницательный историк быта, он искал и находил исторические черты в событиях или характерах, на первый взгляд не имеющих никакого значения. В то же время он с необычайной силой *приближает* к нам исторические события, рисуя их так, как будто они происходили вчера («Человек на часах»). Современность и история для него почти равнозначны. Это глубоко окрашивает такие произведения Лескова, как «Очарованный странник», «Левша», «Колыванский муж». Он смело действует, когда надо дать читателю понять, что история преследует нас, шаг за шагом вплотную идя за нами.

Нельзя сказать, чтобы Лесков прожил счастливую жизнь. Но в одном отношении ему повезло. Он оставил сына, ставшего офицером Советской Армии, который помнил отца и превосходно написал о нем.

1980.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

1

Приезжая в Михайловское, я неизменно радовался, что окрестная природа сохранилась в неприкосновенности, как будто нарочно, чтобы показать воочию всю вещественность пушкинской поэзии.

В Петровское мне не удалось попасть, и директор заповедника С. С. Гейченко рассказал к случаю, что окрестные колхозники не очень-то жалуют бывшее имение Ганнибалов.

— Почему?

— Да уж так.

— Давно ли?

— А вот с тех пор, когда им там приходилось туго,— сказал, усмехнувшись, Гайченко.— Дурная слава долго живет.

Я подумал, что он шутит: прошло двести лет с тех пор, как крестьянам в Петровском приходилось туго. Но он подкрепил свое мнение примерами не только из психологической, но и хозяйственной жизни района, так что мне осталось только подивиться силе народной памяти, так долго не забывающей ни хорошего, ни дурного.

Это был не первый случай, заставивший меня задуматься над кажущейся непрочностью событий, на первый взгляд лишь промелькнувших, однако на поверку оставивших глубокий след. В истории советской литературы таких событий много. Легко себе представить, как терпеливо и тщательно будут когда-нибудь изучены все стороны нашей литературной истории.

Появление в печати все новых воспоминаний — факт не только обусловленный, но и практически необходимый. Еще Герцен писал, что надо «спасти молодое поколение от исторической неблагодарности или даже исторической ошибки... Пора отцам Сатурнам не закусывать своими детьми, но пора и детям не брать примера с тех камчадалов, которые убивают своих стариков» («Былое и думы»).

2

В ту пору мы с женой бывали в доме Николая Александровича Морозова, известного народовольца и последнего русского помещика, как он, смеясь, говорил о себе. Из уважения к его заслугам советское правительство оставило ему наследственное имение Борок в Ярославской области. Ученый, отрицавший подлинность древнего мира, перестроивший по-своему историю человечества, он двадцать четыре года провел в Шлиссельбургской крепости (а всего в заключении около двадцати девяти). Едва ли не каждый день он уверял Веру Фигнер и других соратников по «Народной воле», что они (и он) будут освобождены завтра, а когда это наконец произошло, сказал с торжеством: «Ну-с, так кто же оказался прав?»

И крупно прожитая жизнь, и естественность его доброты, и спокойная непреклонность, руководившая им, когда он был членом террористической группы «Свобода

или смерть», весь внутренний мир его друзей и знакомых — особая тема. Сейчас о другом.

Николая Александровича нельзя было назвать чудаком. Его из ряда вон выходящие идеи были связаны между собой в иррациональной, но по-своему логической конструкции. Они естественно соединялись с его детскими глазами, с его седой бородкой, бесшумной походкой, с неизгладимыми чертами тюремного одиночества, со всем его обликом мечтателя, упрямца и истинного революционера. Но в его доме бывали и настоящие чудаки. Один из них всю жизнь рисовал закаты и однажды показал свою коллекцию Николаю Александровичу. Не помню, какую цель преследовал художник. Уж не предсказывал ли он, согласно народным приметам, погоду ближайшего дня по виду заката? Мы дружно удивлялись проворству, с которым он успевал запечатлеть краски неба при скрывающемся солнце. Некоторые этюды, напоминавшие нам о возникновении мифов, привели в восторг автора «Откровения в грозе и буре». Но вот художник объяснил, что по причине быстроты, с которой меняется натура, он придумал остроумный способ не писать, а составлять этюды — и стал энергично расстегивать ремешок, которым были затянуты куски вечернего, заранее раскрашенного горизонта. Николай Александрович помрачнел.

— Э, нет,— сказал он сурово.— Что вы там составили, этого мы смотреть не будем, а лучше пойдем-ка пить чай. Если бы вы хоть краешком прикоснулись к истинной живописи — вы бы ничего составлять не стали. А если вы составляете или даже только пришли к подобной идее — следовательно, и не коснулись.

Аппликация — почетное занятие. Некогда им увлекались одинокие женщины, главным образом в провинции и в девятнадцатом веке. Теперь оно перебралось в мастерские профессиональных художников и, кажется, занимает там почетное место. Но в литературе оно всегда казалось мне бесполезной тратой времени и сил.

3

Знали ли авторы многочисленных очерков и рассказов, посвященных новой деревне, о глубоком переломе векового крестьянского уклада, который задел миллионы судеб, о размахе строительства, устремившегося к нетро-

нутым богатствам нашей страны? Без сомнения. Но многие из них писали об этом с помощью аппликаций, и понять по этим произведениям, что происходит в Советском Союзе, было почти невозможно.

Впрочем, я откликнулся на приглашение моего товарища из Харьковского института рационализации управления поехать на Днепрострой вовсе не потому, что нескромно оценил собственные силы. Я просто чувствовал необходимость посмотреть на всю эту бурю перемен собственными глазами. Только что был вчерне закончен роман «Художник неизвестен». Я понимал необходимость вторжения повседневности в эту книгу, да и в другие, давно задуманные, но отложенные, потому что у меня не было уверенности, что, принимаясь за них, я найду новое в собственной работе.

Из записных книжек поездки на Днепрострой в 1930 году у меня сохранилась только одна. Очевидно, ирония по поводу произведений, прочитанных накануне отъезда, заранее определила жанр, потому что первая ее страница открывается фразой: «Начать с пародии на производственный, фальшиво-патетический очерк». Но в разгаре записей, вслед за попыткой «представить себе, что я собираю материал для исторического романа о тридцатых годах двадцатого века», идут размышления, отразившие остроту увиденного мною уже в первые дни.

4

Поезд еще в Ленинграде был набит до отказа. За двое или трое суток он стал напоминать поезда времен гражданской войны своей спрессованностью, своим висевшим в воздухе ощущением неведомой судьбы, опасно зависящей от станции назначения.

Кого только не было в нашем вагоне! «Весь народ с места двинулся. Кто куда»,— сказал мне старик, приехавший откуда-то из Забайкалья, чтобы проведать сына, и не нашедший его в Ленинграде.

— Кто ж его знает? Может, адрес напутали. Он теперь большой человек.

Два брата, лежавшие под углом друг к другу на второй и багажной полках, сцепились, едва тронулся поезд.

— Э, брось-ка агитировать! Нас житным кормят, а ленинградские небось белый жрут.

Едва останавливался поезд, парень в красной сатиновой рубашке вылетал на станцию, чтобы попробовать воду. «Горная, легкая»,— говорил он, возвращаясь с кружкой и предлагая соседям отведать. Или: «Душная, лесная». Вдруг он ввязался в спор между братьями и стал страстно доказывать, что агрономия нужна, необходимо нужна, и что механизация без агрономии угробит сельское хозяйство в два, много — в три года.

Какой-то странный человек в поддевке, несмотря на жару, рассказал, неприятно посмеиваясь, как поповские дети заставили отца расстричься:

— Житья ему не давали. Вплоть до угрозы, что покончат с собой. Что делать? Пошел поп к секретарю ячейки. «Помогите»,— говорит. Секретарь посмеялся: «Не по моей епархии, батя». Поп согласился расстричься. «Но после рождества. Доходное время». И верно, после рождества — собрание в клубе. Все село пришло. «Есть ли бог?» — «Нету». И пошел честить. А на другой день удавился.

Каждый говорил о своем. Но о чем бы и кто бы ни говорил, за любым словом возникало и наплывало новое, настоятельно и беспокойно требовавшее ответа. Как будто жизнь всей страны была вскинута вверх и, позволяя лишь мельком увидеть себя, опускалась, чтобы устроиться в каком-то еще неизвестном порядке.

Об этом-то порядке с горячностью, от которой у меня кругом пошла голова, сразу же заговорил встретивший меня в Харькове мой старый товарищ А. Р.— ученый-психолог, сотрудник харьковского Института рационализации управления.

Мне всегда казалось, что поэтическое отношение к действительности полно здравого смысла и ведет к обозримой цели. Таков был А. Р. Мы дружили с гимназических лет. Человек неистовой, воинствующей доброты, он никогда и ни во что не ставил собственное благополучие. В начале тридцатых годов он увлекся идеей социалистической реконструкции управления. Будущее показало, что он не преувеличивал значение этой идеи. Занимаясь экспериментальным изучением способностей человека, он умел перекидывать мост от опыта к самому отдаленному его воплощению. Со слезами восторга показывал он мне красные флажки ИРУ — знак учета на первых комбайнах, убиравших пшеницу в совхозе «Гигант». Впоследст-

вии Институт рационализации управления был закрыт,— не знаю, по каким причинам.

Как добрый, но требовательный хозяин, он принялся показывать мне все, что открывалось перед нами — сперва в дороге, а потом на Днепрострое. Он и в самом деле видел больше, чем я, если не считать, что подчас мы оба не видели за деревьями леса. Но он еще и считал своим долгом обратить мое внимание на все, что казалось ему существенным по своей новизне,— и моя записная книжка запестрела заметками, черновыми набросками, всем торопливым инвентарем наблюдений.

Я впервые попал на большое строительство, и с первого взгляда его развертывающаяся панорама напомнила мне мейерхольдовский театр — путаница подмостков над почти нетронутой, но как бы испуганной рекой и прощупывающаяся конструкция будущей плотины. Но сходство мигом исчезло, когда мы поднялись на эту конструкцию и оказались в глубине театра, под длинными лапами подъемных кранов, среди наплывов дыма, в котором мелькали женщины в платочках и грубых сапогах и полуголые, взмахивающие кирками мужчины.

На Днепрострое много говорили о том, что проект плотины впервые был предложен полтораста лет назад, едва ли не Иваном Ползуновым, и весил со всеми объяснительными записками около пятисот пудов. Об этом с гордостью рассказал мне кривоногий крановщик, перебравшийся на Днепрострой со Сталинградского тракторного после того, как он увидел первые прошедшие испытания тракторы.

— И здесь буду работать, пока не закончим,— сказал он.— А после еще куда-нибудь. Теперь такая жизнь еще долго будет, лет сто. А писать трудно?

— Трудно.

— И я бы писал, кабы семилетку кончил.

Ночью мы отправились на дно среднего протока, где под светом прожекторов все синее казалось голубым, а все голубое — серым и где шла такая же не прекращающаяся ни на минуту работа.

О ней-то я и думал все свои недолгие дни на Днепрострое. Стремительный поворот от проекта, пролежавшего десятилетия в пыли канцелярий, к его пульсирующему воплощению был только началом. И прав был крановщик, сказавший, что такая жизнь лет на сто.

О том, как труден был этот поворот, каких он стоил жертв и усилий, я думал и потом, когда мы с А. Р. поехали по совхозам.

5

Может быть, нескромно упоминать о своих книгах, изданных много лет тому назад. Но невозможно обойти некоторые из них, рассказывая о своей многолетней работе: для меня они были свидетельством поворота, формулой перехода. К ним относится «Пролог» — книга, которую я написал, вернувшись из совхоза.

Хлебниковский эпиграф к ней был взят не случайно: «О сами приникните трепетным ухом к матери сырой земле! Не передоверяйте никому: может быть стар, может быть глух, может быть враг, может быть раб».

Этот отказ от «передоверия» должен был служить порукой подлинности того, о чем я рассказал. Однако книга была не только осуждена, но даже, что случалось редко, высмеяна в карикатурах. Я удивился. Более того, был глубоко огорчен.

Для меня эта поездка была двойным открытием: открытием людей, невесело, но решительно вспахивающих тракторами кладбища, на которых лежали их отцы и деды,— и собственной возможности писать об этих людях. Я стремился отказаться от «литературности», в которой меня справедливо упрекали. Быть может, поэтому я ничего не написал о Хлебникове в этой книге, проникнутой духом его внимания и небоязни.

Между тем он стоял перед моими глазами весь жаркий конец лета, который мы провели в «Гиганте» и в будущем Зернограде.

Я видел его бредущим по сероватой, ровной, как бы припудренной степи, на которой то и дело встречались каменные бабы, добрые, с большими отвислыми грудями и тонким сохранившимся пунктиром украшений на выщербленных шеях. Кто, если не он с его бескорыстием, с его страстью к математическому пророчеству нашел бы свое место в любом таборе — так назывался в ту пору в «Гиганте» совхозный участок. Ему не пришлось бы привыкать к походному образу жизни, к тесным, полутемным фургонам, в которых жили рабочие,— ведь он считал, что человечество должно жить в комнатах, двигающихся непрерывно. Как и рабочие, он ходил бы в соломен-

ной пастушеской шляпе, без рубахи, босой. Поэт, зорко и пристально заглянувший в древнюю Русь, он, может быть, нашел бы исконные черты в этом новом кочевье.

Я еще не знал, буду ли я писать о том, что увидел в те дни, но, спасаясь от жары под фургонами, я перелистывал совхозную газету «Трактор», занося на карточки (они у меня сохранились) все, поражавшее меня своей новизной, начиная с известия о том, что американцы, работающие в «Гиганте», вызывают на соревнование своих соотечественников — инструкторов по комбайнам, и кончая новой пословицей: «Годи робыть худобой — сидлай трактора».

Никто не правил корректуру в этой газете, знаки препинания встречались редко, зато повторения — на каждом шагу. Кавычки отсутствовали, за газетными шаблонами внезапно угадывалась живая интонация редактора-украинца. Учетчик жаловался, что в поле встречается много волков, которых приходится гонять, вместо того чтобы заниматься учетом. В шахматном матче между совхозными чемпионами партия откладывалась до первого дождливого дня.

На хуторе, носившем странное название «Злодейский», А. Р. познакомил меня с итальянцем, механиком Джино, отрекомендовав его как воплощение холодного, но трезвого отношения иностранного специалиста к Советскому Союзу. Ночью этот трезвый иностранец, мертвецки пьяный, вполз ко мне в палатку на четвереньках, страстно шепча, что «он — никто, кроме мещанин и жалкий буржуа есть». Я не очень удивился неожиданному признанию. Удивительно было, что Джино удалось обойти сухой закон, соблюдавшийся в «Гиганте» довольно строго.

6

В живописи известно художественное исследование, приучающее глаз к бесчисленному количеству оттенков. Яйцо на белой скатерти требует пристального всматривания — одни видят фиолетовую, другие синюю тень. Так пишет — белое на белом — Владимир Григорьевич Вейсберг, один из группы молодых — впрочем, уже не очень молодых мастеров, несколько лет тому назад показавших свои работы в выставочном зале на Ленинских горах.

Я подумал об этих опытах, наткнувшись в записной книжке на подчеркнутую строку: «Новое на новом». Она требует пояснений.

Летом тридцатого года А. Р. работал в Магнитогорске, в экспериментальной лаборатории, связанной — не помню как и почему — с харьковским ИРУ. Триста девочек и мальчиков приехали в Магнитогорск, чтобы поступить в школы рабочей молодежи. А. Р. написал мне, что лаборатория занимается определением их будущих профессий: то была пора увлечения тестами, психологическим испытанием сообразительности и воли,— и контур будущей книги возник передо мной с обманчивой простотой.

Мне представилась фигура юноши, в котором все еще только начинается — самостоятельность мышления, первые воспоминания и, может быть, первая любовь, та, о которой рассказали Шекспир и Тургенев.

Этот черновик характера мне хотелось написать на фоне ошеломляющей новизны Магнитогорска. Я сам был молод и за жизнью своего героя намеревался следить годами.

Я встретился с А. Р. и провел несколько дней в его лаборатории. Чем-то сказочным было отмечено ее существование в городе, которому было едва ли полтора года и в котором каждое движение и слово были устремлены к строительству громадного комбината. Мальчики и девочки проходили передо мной — будущие слесари, токари, бездельники и поэты. Они должны были разобрать и собрать какую-то довольно сложную машинку и быстро выбраться из лабиринта, искусно начертанного на черно-белом картоне.

Прежде всего я испытал себя: разобрал (и не собрал) машинку и с трудом выбрался из лабиринта, заставив А. Р. заметить, что он не понимает, каким образом тупость соединяется во мне с необходимым для писателя воображением. Потом я принялся наблюдать, как решают эти загадки дети.

Говорят, что глаза — зеркало души. Нет, руки! В иных коротеньких, толстеньких пальцах детали довольно сложной машинки складывались сами собой, словно стремясь друг к другу, а в иных, привыкших, должно быть, лишь перелистывать страницы — гайки, болтики и шестеренки — разлетались в разные стороны, как будто под влиянием центробежной силы. Хорошенькие, розовые девочки

проваливались одна за другой,— о чем они думали, с отвращением держа машинку в тоненьких пальцах?

Я записал несколько биографий и, подчеркнув в блокноте название «Монгольский мальчик», принялся бродить по Магнитогорску.

Не помню, кто из великих итальянцев спросил у художника, просившегося к нему в мастерскую:

— Что вы умеете?

— Писать фон.

— Я был бы счастлив, если бы мог сказать это о себе.

С этой мыслью — увидеть фон — я переехал из лаборатории А. Р. в один из бараков, образовавших несколько длинных улиц. Было очень жарко, и рабочие, спасаясь от духоты и клопов, спали не в бараках, а под окнами, подле рукомойников, где попало. Кого только не было среди них! Подобно гигантскому вакууму, Магнитогорск втягивал в себя все профессии и все поколения. Не было только детей — по этой-то причине и появились в будущем городе подопечные моего А. Р.! Впрочем, родильный дом был уже заложен.

Уже в первые дни жизни среди строителей я понял, что мой замысел схематичен: «фон» оказался не только необъятно сложным, но и неожиданным в своих контрастах и сочетаниях.

Установившееся впоследствии сравнение фронта с обстановкой строительства, сжатого в предельные сроки, как нельзя лучше выражало атмосферу Магнитогорска,— чтобы убедиться в этом, достаточно было, утвердившись на лесах любого здания, взглянуть на некрасивую, подернутую поволокой шапку горы Магнитной, а потом на ежедневно менявшуюся, кипящую панораму строительной площадки. Как и следовало ожидать, фронт был недоволен тылом.

Я попытался разделить строителей на тех, кто, начиная здесь свои биографии, видел опору перед собой, в перспективе, и на тех, кто опирался на прошлое, на жизненный опыт. Но и эта «рабочая гипотеза» мало помогла пониманию простого и одновременно недоступного по своей социальной сложности мира.

Я встречал людей, сохранивших все черты гражданской войны, давно снявших военную форму и всегда готовых «выхватить шашку из ножен».

Я разговаривал со странниками — как иначе назвать тех, кто всю жизнь бродил по русской земле, нигде не

работая более полугода, и вдруг уходил куда глаза глядят без всякой причины?

Молодой инженер повесился, потому что его бригаде не удалось выполнить какую-то важную долю работы в строительстве домны. Накануне я случайно познакомился с ним, и он только сумрачно усмехнулся, услышав, что мне нравится изобретение местной газеты, которая вместо общепринятого календаря стала вести счет дней, оставшихся до пуска домны. Ночью до меня донесся разговор между комсомольцами, лежавшими валетом на соседней койке: «На веревке повесился?» — «Да уж не на соломе!»

Почему-то в числе первоочередных зданий строился цирк. Неподалеку от цирка я однажды встретил изящного, свежевыбритого, напудренного старика в кокетливой кепке. Это был, как я узнал, учитель музыки — явление неожиданное, но, может быть, не такое уж странное для города, в котором строительство одной из самых больших домен в мире, цирк и экспериментальная психология начинались одновременно.

Седые, загорелые, моложавые американцы возвращались по вечерам в свой удобный поселок для иностранных специалистов. За рекой Уралом еще стояли крепкие казацкие избы, а в избах сидели суровые мужики — те самые, о которых Заболоцкий писал:

Нехороший, но красивый,
Это кто глядит на нас?
То мужик неторопливый
Сквозь очки уставил глаз.

Я разговорился с одним хозяином — кстати, он и точно был в старинных железных очках,— и он вдруг сказал, метнув быстрый злобный взгляд в сторону строившегося комбината: «На глиняных ногах».

Как в первый день творенья, все дымилось, сталкивалось, клочковато укладывалось, поражая непривычной реальностью и предвещая еще бог весть какие муки и радости рождений и потрясений.

7

На Днепрострое, в Магнитогорске, в совхозах — везде, где я побывал, жизнь была сплетена из множества необыкновенных событий, и я продолжал искать жанр, который мог помочь мне изобразить их связывающую силу.

Десятки биографий, вынесенных за пределы устойчивого, привычного существования, на моих глазах кончались трагически — в «Прологе» я рассказал только об одной из них («Последняя ночь»). Я увидел полную напряжения, продутую, как сквозняком, лихорадкой целеустремленности жизнь и не мог, разумеется, остаться к ней равнодушным. Но именно это-то и было встречено в штыки — не только в критике, поразившей меня своей незначительностью, но даже иными близкими друзьями.

Один из них, придя ко мне после чтения «Пролога», долго молча сидел, повесив свой длинный добрый нос.

— Не перековался,— скорбно сказал он мне, уходя.

Другой мой друг, известный поэт, никогда не интересовавшийся наблюдением как основой жизненного опыта, необходимого для искусства, после «Пролога» проговорил со мной шесть часов. Но об этом разговоре, в котором для меня впервые воплотилось то, что, может быть, следует назвать психологической деформацией, следует рассказать немного подробнее.

То, что он мне предложил, было не ново для меня, но оглушающе ново потому, что я услышал это от него. Он, несомненно, говорил одно, а думал другое, и так как эта трещина была непривычна для уха, я услышал ее так же ясно, как если бы постучал пальцем по надтреснутой чашке. Но как бы ни была ничтожна эта трещина, она уже стремилась укрыться от света дня, она требовала к себе известного отношения. И он выбрал это отношение — легкости, почти беспечности, смотрения сквозь пальцы, что он посоветовал и мне — совершенно искренне, потому что я был ему дорог. Он не предлагал мне покаяться. Но он доказывал, что мне ничего не стоит написать десять строк о том, что недостатки книги «Пролог» не преднамеренны и произошли лишь от моего неполного знания жизни: впоследствии, когда я узна́ю ее, она, без сомнения, предстанет именно такой, какой ее хотят видеть авторы критических статей, утверждающие, что они говорят от имени народа.

Я не согласился со своим другом и не написал этих десяти строк. Отложив в сторону задуманную книгу о Магнитогорске, в которой мне хотелось изобразить не розовую, а грозную, драматическую, «стронувшуюся» Россию, я вернулся к роману «Художник неизвестен». В первой редакции он представлял собою нечто вроде

трактата о живописи, написанного тщательно, но холодно и скупо.

Теперь впечатления и размышления, вызванные моими поездками, вошли в эту книгу, как, впрочем, и в другие, написанные в более поздние годы: я заставил героя-рассказчика встретиться с героями в «Гиганте», в местах, «лишенных иллюзий». Главное здесь было не в новизне материала, а в позиции автора. Это отнюдь не было «потоком сознания» и еще менее системой логических доказательств, ведущих читателя к познанию добра и зла. Я просто пошел по пятам за своими героями, составляя из осколков картину скрытых от меня отношений. В эту картину вошел и поразивший меня разговор, о котором я рассказал,— в фигуре моего друга было нетрудно изобразить опасность «утилитарного искажения», нависшую над нашим искусством. Но опасность была крупнее, чем он, следовательно, и разговор, который проходит через всю книгу, надо было написать с бо́льшей сосредоточенностью и глубиной. Меня не интересовала ни мнимая беспечность, ни беспечное смотрение сквозь пальцы. Воинствующий утилитаризм не только честен в романе «Художник неизвестен», но искренен и романтичен. Этой «романтике расчета» противопоставлена деятельность художника, который ничего не боится и ничего не требует — кроме доверия.

Заметил ли художник, советовавший мне отказаться от «Пролога», когда, в какой день и час уменьшилась «шагреневая кожа» его собственного дарования? Едва ли. Не задумываясь над необходимостью равновесия между истиной и искусством, он продолжал писать, обходя то, о чем — ему казалось — можно было и не писать. Можно еще многое: можно делать вид, что все обстоит благополучно, и писать об этом благополучии, почти не ссорясь с теми, кто видит жизнь иначе.

Но призвание писателя обязывает в наше время как никогда, и за малейший допуск в пригонке деталей нравственности он расплачивается тоже как никогда. Неполнота правды деформирует искусство, а так как писатель и есть то, что он создает,— деформирует и сознание. Ложный шаг надо оправдать прежде всего перед самим собой — и находятся доводы, придумываются оправдания. Надо как-то уладить этот шаг перед женой, детьми и друзьями. Удается и это. Так начинается лепка двойника, создание второй, литературной личности, которая,

в сущности, почти уже отделилась от первой, хотя и настаивает подчас на безусловном тождестве и единстве. Работа сложная, деликатная, с каждым годом требующая все больше сил, времени и внимания! Не художество, не самоотдача, не воспроизведение жизни, а воспроизведение самого себя во все возрастающих размерах. Тысячи обусловленностей врываются в жизнь, и самая важная из них — положение. В книгах (если они еще появляются) — нет голоса, и они звучат, лишь если кому-нибудь придет в голову щелкнуть по пустой оболочке.

Что касается «шагреневой кожи», то она, как известно из знаменитого романа Бальзака, уменьшалась с каждым исполнившимся желанием. Химики, зоологи, механики пытаются остановить необратимый процесс, но «все молнии науки» отступают перед загадочным талисманом.

Впрочем, драма Рафаэля, который умирает в объятиях возлюбленной, сжимая в ладонях последний лоскуток шагреневой кожи, ничем не напоминает устроенную судьбу, о которой я рассказал. Талант заменяется воспоминанием о таланте. Это воспоминание можно поддерживать, украшать, даже награждать. При умелом использовании он может служить еще годы и годы. Самое понятие почтенной старости является во всеоружии, чтобы поддержать значительность этого воспоминания.

А книги? Ну что же, и с книгами все обстоит благополучно. Новых терпеливо ждут, а старые осторожно, бережно переносятся на сцену театра или полотно экрана.

8

Несмотря на кажущуюся фантастичность превращения в собственную тень, опасность приобретает конкретные черты, когда писатель садится за стол и принимается за свое, «в сущности, несвойственное мужчине», как заметил М. Зощенко, занятие.

В начале тридцатых годов, работая над романом «Исполнение желаний», я столкнулся с этой опасностью вплотную. Внутренний редактор, о котором впоследствии верно написал А. Твардовский, тайком прокрался в мою маленькую, заваленную книгами комнатку на Петроградской и попытался, пока еще осторожно, водить моей рукой. Студенты отправляются в пивной бар под «Европейской» гостиницей (это был известный в те годы центр ночной жизни Ленинграда). Но попадают они туда лишь

после того, как не удается достать билеты в Большой Драматический театр. Это — мелочь, но характерная. Это — затрудненность дыхания, которая мешает увидеть живые черты за сеткой заданной нравственной чистоты и предусмотренных обстоятельств. Так написан один из главных героев (Карташихин).

Но откуда взялась эта затрудненность дыхания? Ошибка заключалась в том, что самой фигуры Карташихина не было в первоначальном плане. Мне хотелось написать историю Трубачевского, талантливого студента-филолога, который попадает в круг фарисейской логики, ведущей к предательству и политической смерти. Трагедия воли была душой плана. Контраст между подлинным и мнимым определял композицию книги. Но этого мне показалось мало. Центральная фигура раздвоилась. Я дополнил Трубачевского Карташихиным — молодым человеком, лишенным шатких головных умозаключений, награжденным судьбой и историей за определенность и трезвость. Достаточно было искренности, чтобы написать этот характер, а я помножил искренность на исторический и психологический инвентарь и обставил ее доказательствами, в которых она не нуждалась.

Это была и технологическая ошибка: художники знают, что, изображая контрастные предметы, нельзя писать их раздельно, поочередно. Работая над одним, надо видеть и другой — лишь тогда оба начнут существовать в единой цветовой атмосфере.

В те годы характерная черта литературной жизни заключалась в том, что журнал, не сомневаясь в авторе, начинал печатание большого произведения, когда оно было еще далеко не закончено. «Исполнение желаний» я отдал в «Литературный современник», когда были готовы два-три листа, и печатал из номера в номер.

Лихая дама-критик опубликовала пространный неодобрительный отзыв, едва появились первые главы романа. В известной статье «Литературные забавы» Горький отозвался об этой ее поспешности с недоумением художника, глубоко понимающего значение доверия.

9

Студия ленинградского телевидения обратилась ко мне с просьбой рассказать десятиклассникам о знакомстве с Горьким.

— Вы не представляете себе, в какой броне рисуется он перед ними на уроках литературы,— сказал мне редактор.

Я согласился. Но, рассказывая, и я почувствовал, что невольно отступаю перед лавиной всех слов, прежде сказанных о Горьком, всех похвал и признаний, в которых он не нуждался (кстати, в своем выступлении на Первом съезде писателей он очень просил не произносить имени Горького с добавлением измерительных эпитетов: великий, высокий, длинный и т. д.).

Для меня знакомство с ним было окрашено с самого начала чувством исключительности. Почему с такой серьезностью откликнулся он на мои детские видения, рассказанные почти без языка, искренно, но неясно? Откуда взялось это обязывающее доверие, которое было оказано мальчику, едва взявшему в руки перо?

Я рассказал десятиклассникам о первой встрече в 1921 году, когда Горький впервые пригласил к себе «Серапионовых братьев». Картина вдохновения, а не ложной старательности, естественности, а не мнимого правдоподобия встала тогда перед нами в тревогах неустанного труда.

Но я ничего не рассказал о его любви к необыкновенным историям, о его сложных отношениях с собственной славой. О его лихости, вдруг прорывавшей толщу неслыханной начитанности и артистического самовоспитания.

— Украсть! — сверкнув глазами, однажды сказал он при мне, когда речь зашла о драгоценных пушкинских бумагах, увезенных некогда в Париж. Владелец упорно отказывался продать их Советскому Союзу.

Не рассказал я и о наших последних встречах. Едва вернувшись в Советский Союз, он пригласил к себе «Серапионовых братьев». Оживленная переписка с нами объясняет эту поспешность: ему хотелось поскорее узнать о тревогах литературы, ее заботах и надеждах.

Я спорил в ту пору с Б. Л. Пастернаком (в письмах), защищая абстрактное искусство, которое я называл «метафорическим лаконизмом», и встречая с его стороны возражения, казавшиеся мне старомодными. Опираясь на самые общие черты искусства, присущие всем временам и народам, я настаивал на праве художника положить их в основу новой, независимой от вседневности живописи, архитектуры, литературы. Пастернак с его невообразимой образованностью возражал, впрочем со своей столь

же невообразимой добротой. Он был против абстракций, по меньшей мере в литературе. Для него было ясно, что мой «метафорический лаконизм» — естественное следствие молодого стремления высказать себя как можно скорее. Абстракция, с его точки зрения, не только ничем не напоминала лаконизм, но была ему прямо противоположна. Для его понимания литературы был важен вкус и атмосфера времени, а взаимопроникновение поэзии и прозы, с ее обыденностью, обогащало и ту и другую.

Помню, что, идя к Горькому (это было в Москве), я был полон этой перепиской. Как в первые «серапионовские» годы, мне хотелось поскорее рассказать о ней и Горькому и «Серапионам». Но разговор сразу же ушел в сторону. Вслед за нами явился Леонов, подаривший Алексею Максимовичу только что вышедшую новую книгу. Потом Горький, не помню, по какому поводу, заговорил об эмигрантской литературе. Картина жизни русских писателей, оказавшихся за границей, была почти неизвестна мне. Он тонко и беспристрастно рассказал о них, выделив тех, кто сумел издалека оценить богатое десятилетие советского искусства. Кто-то из нас поразился его начитанности, и он в ответ неожиданно пожалел, что у нас не выходит «Энциклопедия весельчака», которой он некогда увлекался. Из присутствующих только я знал о ней, да и то потому лишь, что в моей библиотеке был один из многочисленных томов этой энциклопедии, представлявшей собою собрание исторических анекдотов. Впоследствии я послал этот том Алексею Максимовичу.

Потом вместе с А. Б. Халатовым, директором Госиздата, пришли незнакомые мне московские писатели, и разговор уже за столом стал напоминать статью некогда знаменитого О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса), которым я тогда занимался: «Искусство образованной или изящной беседы состоит в том, чтобы каждый говорил о себе, но так, чтоб другие этого не примечали».

Не знаю, чем я был расстроен, уходя от Горького и прощаясь с провожавшей меня прелестной, приветливой Надеждой Алексеевной Пешковой,— неужели тем, что так и не сказал за весь вечер ни слова? Или невидимой, но прочной завесой, которая отделила Горького от ленинградцев, чувствовавших себя не очень уверенно в атмосфере вечера, не похожего на прежние скромные встречи?

1971—1980.

ПОЭЗИЯ ПРОЗЫ

1

Среди городов, уводящих сознание в сказочный мир, на первое место я поставил бы Созопол в Болгарии. Это заметил еще К. Паустовский, и, так как он умел превращать обыкновенное в необыкновенное, всю жизнь влюбляясь в крутые обрывы, поросшие молодыми соснами, в горячие поля, засыпанные хлопьями репейника, в зарницы и воробьиные ночи, он, конечно, был ошеломлен, посетив Созопол. Вернувшись в Москву, он сказал мне, что это — город, в котором чудо ждет вас за каждым углом. Потом он написал о нем прекрасный очерк, назвав его «Амфора», и этого было вполне достаточно, чтобы созопольцы создали на берегу моря в каменной рыбачьей хижине мемориал «Константин Паустовский». Сотни людей посещают эту хижину (некогда построенную, чтобы моряки могли укрыться в ней от непогоды), этот маленький музей, ничем не напоминающий другие музеи мира, посещают не только болгары, но и русские, поляки, югославы, французы.

2

В этом городке едва ли наберется больше четырех тысяч человек, из них по меньшей мере три с половиной знают и любят Славчо Чернишева — писателя, моряка, рыбака и, на мой взгляд, одного из истинных мечтателей, порыцарски преданных воображению.

Он живет в маленьком доме, рядом с одной из самых старинных церквей, зарытой в землю по самую крышу,— во времена пятисотлетнего турецкого господства православное богослужение было запрещено и церкви приходилось прятать. Думаю, что в этом доме некогда жил церковный сторож, который, разумеется, не подозревал, что придет время, когда его скромное жилище будет названо гордым именем «Санта-Мария». Это сделал Славчо Чернишев, всегда путешествующий (и в действительности, и в воображении), даже когда он находится на суше.

Две комнатки «Санта-Марии» битком набиты книгами — к двадцати книгам, написанным Чернишевым, присоединилась мировая классика, включающая русскую литературу. На стенах висят старинные географические карты, барометр, которому тоже немало лет, веселые и

грустные африканские маски — в Африке Славчо был много раз: за последние полтора года, что мы не виделись, он успел трижды побывать на ее берегах в поисках неожиданных встреч и острых впечатлений.

Вот что К. Паустовский рассказал о Созополе: «Город строился, должно быть, так, как рисуют дети... Созопол был похож на эти рисунки. В нем множество всяческих переходов, поворотов, остатков византийских базилик, домов со вторыми этажами, нависающими над улицей на дубовых подпорках — эркерах, перил с балясинами, сточенными временем до толщины свечи, обломков мраморных греческих колонн, пыльных маслин за низкими оградами и смоковниц с крупными шероховатыми листьями... Дома тесно придвинуты друг к другу, и крыши кое-где цепляются за соседние крыши. Улицы были вымощены каменными плитами — звонкими и скользкими» [1].

Не менее выразительно он изобразил на этом почти театральном фоне Славчо Чернишева: «...он был проницателен, добр. Глаза его, казалось, были полны сострадания... к растрепанному воробью, который отчаянно борется с бурей, чтобы долететь до своего гнезда... к детям, играющим на улице, у порога огромного взрослого мира... Поэзия сопровождала Чернишева неотступно. Ее присутствие накладывало некоторый оттенок исключительности и серьезности на все его дела и поступки... Созопольские капитаны говорили мало... но хранили в своей памяти многое... Все это рассказывал за них окружающим Славчо Чернишев, человек с душой мореплавателя, рыцаря и менестреля» [2].

Я бы прибавил к этому романтическому описанию, что Славчо смугл, черноволос, с орлиным профилем и что у него легкая, изящная, совсем не морская походка. Недавно он опубликовал свою двадцать первую книгу — сборник рассказов «Человек за бортом».

Он родился в 1924 году в городе Попово, в семье бедного чиновника, кончил гимназию, потом философский факультет Софийского университета, с детства писал стихи и в болгарской литературе появился впервые как поэт. Теперь он стесняется своих стихотворений, а между тем без них, мне кажется, не было бы и его прозы.

---

[1] Паустовский К. Собр. соч., т. 8, с. 356—357.
[2] Там же, с. 367.

3

Не помню, где я читал, что родину надо найти,— может быть, в письмах Гогена? Найти и открыть, если даже она — то место, где человек появился на свет и прожил всю свою жизнь.

Так Славчо Чернишев «открыл» Созопол, и куда бы он ни уезжал — а он объездил весь мир,— он неизменно возвращается в старинный маленький городок на берегу Черного моря.

В одном из шедевров Л. Толстого, в «Казаках», есть строки, которые с удивительной свежестью оживляют необычайно важный для человека (и подчас не замечаемый им) *поэтический факт самого существования природы:* «Сначала горы только удивили Оленина, потом обрадовали; но потом... он мало-помалу начал вникать в эту красоту и *почувствовал горы.* С этой минуты все, что только он видел, все, что он думал... получало для него строгий, величавый характер гор... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Тереке; а горы... Абреки рыскают по степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье и сила и молодость; а горы...» [1].

...«А море» — можно было бы сказать о каждой строке, написанной Чернишевым, как, впрочем, и о каждом дне его жизни. Действие его рассказов почти всегда происходит на палубе корабля, и даже если моряк «заболевает берегом», мысль о море никогда не покидает его («В устье, в укрытии дюн»).

Помните ли вы гениальную стивенсоновскую «Историю доктора Джекиля и мистера Хайда»? Читая ее, пытаясь решить загадку раздвоения личности, вы не замечаете почти протокольную форму повести, как бы составленной из свидетельских показаний. Так написан рассказ Чернишева «Человек за бортом». Палубного матроса во время сильного шторма сносит в море. Все попытки команды спасти его с риском для жизни и с опасностью для ценного груза напрасны. Следователь Мартинов, бывший моряк, подозревает — и не случайно,— что эта гибель связана с какой-то тайной, которую по необъяснимой причине скрывает команда. Рассказ переходит в хронику допроса — перед следователем с подробным отчетом проходит весь экипаж: капитан, боцман, помполит, радист... Из показаний —

---

[1] Толстой Л. Н. Собр. соч., т. 3, с. 188.

осторожных и единодушных — следователю становится ясно, что погибший матрос не боролся за свою жизнь. Галерея характеров, написанных целенаправленно и лаконично, проходит перед глазами читателя, и в конце концов следователю удается установить, что шторм помог погибшему моряку осуществить свое намерение покончить самоубийством. Причина — неизлечимая душевная болезнь. Команда, в том числе капитан и боцман (списанные за это на берег), пытались утаить истинную причину из уважения к памяти погибшего друга.

4

Можно смело сказать, что почти все рассказы Чернишева читаются с интересом. Это не значит, что они равноценны. При переходе от ранних к более поздним он отступает от жанра «экзотических приключений» — в котором ему едва ли удалось сказать новое слово — к психологической новелле, близкой к произведениям Александра Грина. Впрочем, в рассказе «Роскошные похороны» Чернишев не похож и на Грина...

В работе каждого талантливого писателя наступает та просветленная минута, когда ему удается как бы отбросить в сторону, забыть все прочитанные с детства не только чужие, но и свои собственные книги. Он ищет и находит новую «станцию отправления» — и идет вперед по еще неизведанному пути.

...Заброшенная, умирающая деревенька; приморская древняя крепость. «Пахнет водорослями, морской солью, древней, смешавшейся с мидиями сарматской землей». Деревенское кладбище не печалит, а радует глаз. Оно похоже на выставку скульптуры, раскинувшуюся на фоне синего моря и чистого осеннего неба. Впрочем, это и есть выставка. Кресты, не уступающие высоким произведениям искусства,— дело рук дедушки Матвея Зографа. Народный скульптор, он не только слава и гордость деревни, он — ее добрый гений.

Надгробные памятники для односельчан Матвей создает задолго до их кончины, разумеется, по их заказу. При этом строго наблюдаются раз и навсегда установленные условия: «сцены жизни и знаки профессии», украшающие крест, имеет право продиктовать заказчик, но добродетели и пороки — дело рук проницательного мастера, с которым никто не осмеливается спорить. С мягким и грустным

юмором Чернишев рассказывает о том, что изображал Матвей: «Это была добросовестная и справедливая хроника минувшей жизни с ее грешниками и праведниками, с ее неожиданным скрещением зла и добра... Хроника, пронизанная нежной иронией и любовью художника к людям и миру».

Но в хронику врывается новый сюжет, который еще ждет своего воплощения.

В той же деревне живет отец Сильвестр, силач, любитель женщин, еретик, скрывающий свои грехи, настаивающий на соблюдении религиозных обрядов. С безбожником Зографом его связывает старинная дружба-вражда. Дружба — за бутылкой вина, вражда — в философско-нравственных спорах. Несмотря на все усилия, Сильвестру не удается запретить непокорной пастве «заказывать кресты у дьявола». В глубине души он боится, что Матвей переживет его и «опозорит» справедливым крестом.

Во время дружеской выпивки, когда вино развязывает языки, поп обещает своему другу-врагу «роскошные похороны», и эти похороны совершаются дважды. В первый раз Сильвестр отпевает скульптора, который мирно спит в гробу, притворившись покойником, а во второй раз, когда он действительно умирает. Но после вторых «роскошных похорон» односельчане замечают недалеко от могилы Зографа крест, приготовленный для отца Сильвестра и разоблачающий всю его грешную жизнь. От досады он тут же отправляется вслед за приятелем, победившим его в оригинальном споре.

Разумеется, этот сухой «перечень происшествий» бесконечно далек от грустно-веселого, поэтического и одновременно полного светлой иронии рассказа.

Вы — моряк, дорогой Славчо, и мне хочется пожелать Вам как моряку счастливого плаванья и достижений. А как писателю мне хочется пожелать Вам, чтобы книги писались трудно — тогда-то, как подсказывает мне многолетний опыт, они как раз и становятся подарками, которые надежно и надолго украшают жизнь.

1978.

ИНТЕРВЬЮ

КАКИМ ВЫ БЫЛИ В ШЕСТНАДЦАТЬ ЛЕТ?

С таким вопросом ко мне обратился спецкор АПН.

— Вы сейчас пишете книгу воспоминаний о детстве и юности. Оглянувшись назад, что хочется сказать вам о том времени, когда вам было шестнадцать?

— Это был памятный год. Я жил во Пскове, учился в шестом классе гимназии. В то время Псков был занят немцами. И в городе все сразу же переменилось. Улицы они назвали по-немецки, одну даже Унтер-ден-Линден, как в Берлине. Вдруг оказалось, что в Пскове много генералов и даже один сенатор, явившийся, как Бонапарт, в треуголке. В гимназии была введена солдатская дисциплина. Снова мы стали ходить на утреннюю молитву. Мы решили объявить забастовку. Повод — исключение на две недели Вальки Лапотникова, которого мы любили за то, что он хорошо играл на скрипке. У нас был тайный классный комитет, он остался еще со времен революции. Я был председателем этого комитета. И на комитете мы решили объявить забастовку. Она полностью удалась. А когда следующим утром мы пришли в гимназию, выяснилось, что весь класс исключен, двадцать шесть человек, а пять членов подпольного комитета, в том числе и я, исключены с «волчьим билетом», то есть без права поступления в другую гимназию. Инспектор сказал: «За всю историю нашей гимназии это первый и, я надеюсь, последний случай».

— Действительно последний, ведь гимназии скоро упразднили...

— Да, а тогда нам всем было предложено подать покаянные заявления. Но мы твердо решили стоять на своем. Мы настаивали на том, что наша нравственная позиция заслуживает уважения, внимания. А многие заявления подали...

Это было тяжелое испытание. Далеко не все родители моих друзей были настроены так, как моя мать. Она была женщина свободолюбивая и поддерживала нас. Но для отца моего приятеля Альфреда Гирва — кузнеца — исключение из гимназии сына было трагедией, рухнула

надежда на то, что он получит образование. Другой участник нашего комитета был сыном лесопромышленника. Он вынужден был спорить с отцом, едва ли не уйти из дому, но настоял на своем и не подал заявления. Два других мальчика были не более не менее, как сыновья пристава, но и они тоже восстали против отца.

— Что же было дальше?

— Мы засели за работу. Мы стали заниматься так, как никогда не занимались прежде. Литературу, историю, латынь, экономическую географию мы изучали сами с большой охотой. Нашелся среди педагогов один математик — по математике было труднее всего заниматься без учителя,— он взялся нам преподавать алгебру и геометрию. Его фамилия была Агеев.

Когда Красная Армия вошла во Псков и мы были восстановлены в своих правах, выяснилось, что мы обогнали класс решительно по всем предметам. И мы с торжеством вернулись в гимназию.

— Откуда у вас взялась уверенность в своей правоте?

— Еще в дореволюционное время у нас был кружок по изучению литературы, одобряемый далеко не всеми педагогами. Он впоследствии и стал «подпольным классным комитетом». Мы читали Писарева, читали и Чернышевского. В общем, мы разбирали вопросы общественного порядка.

Период, о котором вы меня спрашиваете,— годы самого напряженного чтения. Накануне того, как город оставили красные, гимназистам поручили сохранить библиотеку Совета Депутатов. Заведующая библиотекой просила нас уносить книги на дом, к себе. Так ко мне попал Герцен. И навсегда остался моим любимым чтением. Чтение тесно связано с моими первыми стихотворными опытами. Я очень любил Жуковского, был увлечен Блоком.

— Как вы сейчас судите о своих стихах? И что вы думали о них в то время?

— Тогда они казались мне хорошими, но вскоре, когда я перешел на прозу, понял, что это были очень сла-

бые стихи. Впрочем, мне помогли это понять Мандельштам и Шкловский.

— Кому вы посвящали свои стихи? Подражали ли вы кому-нибудь из поэтов?

— Я подражал Блоку. Стихи, посвященные девушке, в которую я был влюблен, были «блоковские». Я ухаживал за этой девушкой три года. Мы исходили все окрестности города, заходили в далекие деревни, и удивительно, как сердечно и внимательно всегда встречали нас крестьяне. Она переписывала мои стихи. До сих пор у меня сохранилась тетрадочка, переписанная ее рукою. Кстати сказать, недавно я получил письмо от нее. Вот и теперь, через много лет, дружеские отношения сохранились.

— Что думаете вы о нынешних шестнадцатилетних?

— Часто встречаются, увы, молодые люди с признаками будущих карьеристов, циников, людей холодных, не столько озабоченных судьбой общества, сколько собственной судьбой.

— Вы сравниваете сегодняшних с теми, из своей юности?

— Мы были поставлены в трудные условия и вынуждены были очень рано задумываться над своим жизненным путем. Шестнадцатилетним мальчиком я остался совершенно один в огромной, голодной и пустынной Москве. И, конечно, должен был потратить немало энергии и воли, чтобы не растеряться.

— Вениамин Александрович, кого из ваших товарищей той поры Вы вспоминаете?

— Среди учеников 144-й единой трудовой школы, которую я впоследствии описал в романе «Два капитана», были два мальчика, которые произвели на меня сильное впечатление. Миша Резников казался мне очень интересным юношей. Он задумывался над самим собой, занимался самовоспитанием — ставил перед собой какую-нибудь задачу и тщательным образом выполнял ее. В основном это были задачи волевые. Был и другой мальчик, которо-

го я попытался нарисовать в романе под фамилией Ромашов. Этот был полон собой. В Резникове я чувствовал стремление выйти на широкий простор жизни, испытать себя. В Ромашове — стремление взять от жизни все, что можно, с жадностью воспользоваться ее благами. Он был отвратителен мне даже физически.

— Оглядываясь на себя шестнадцатилетнего, какие вы видите ошибки?

— Главная ошибка — потеря времени. В Москве я попал в компанию молодых поэтов, которые занимались вовсе не изучением жизни и не опытами поэзии, а бесцельной и безрезультатной болтовней где-нибудь на частных квартирах или в кафе поэтов. Именно этого-то и испугался Юрий Николаевич Тынянов, который знал меня с детства. Опасаясь за мою судьбу, он предложил мне переехать к нему в Ленинград... И началась совсем другая жизнь.

29.VI.1972

ОПРАВДАННОЕ БЕСПОКОЙСТВО

Беседа с корреспондентом «Литературной газеты»

— Давайте сразу определим «параметры»: кто и отчего вызывает Ваше беспокойство: школьники, студенты, молодежь рабочая, сельская?

— Меня беспокоят юноши и девушки между пятнадцатью и двадцатью годами. Они могут быть строителями, трактористами, доярками, слесарями, слушателями университета или учениками средней школы — все равно. По различным обстоятельствам — надо ли их перечислять? — эти молодые люди отнесены к «сближающей» категории — «неблагополучные».

Но *кому* они обязаны подобным эпитетом? (Не в генах же в самом деле заложено пресловутое «неблагополучие»?) Семье и школе, убежден!

То, что я не одинок, доказывает недавно появившаяся повесть В. Тендрякова «Ночь после выпуска». Я прочел ее очень внимательно, даже дважды. В ней затронуты узло-

вые вопросы, и, на мой взгляд, затронуты очень конкретно. О чем рассказывается в этой повести? В ночь после выпуска группа молодежи, празднуя окончание школы, решает отметить это событие несколько необычным образом: открыться перед самими собой, сказать товарищам все, что они думают сейчас друг о друге и о чем думали раньше. Естественно возникает настораживающий вопрос. «Отчего,— подумал я,— эти молодые люди только после выпуска решили быть вполне откровенными друг с другом? Следовательно, школа мешала им следовать голосу совести?..»

— Кто же в этом виноват? Или не «кто», а, быть может, «что»?

— Виноваты и «что», и «кто». И конкретные педагоги, и отдельные недостатки нашей школьной системы. У ребят (не у всех, конечно) не пробуждается воля к творчеству — одному из важных компонентов, необходимых для открытого общения человека с человеком. Вспомните, что говорит по этому поводу Юля Студенцева у В. Тендрякова! «Мне что-то нравилось, а что-то не нравилось. А раз не нравится, то и дается трудней, значит, этому ненравящемуся и отдавай больше сил, иначе не получишь пятерку. Школа требовала пятерок, я слушалась, и... и не смела сильно любить...»

Характерные слова! Что-то не ладно в самой конструкции школы. Об этом неоднократно и говорили и писали, но дальше разговоров, писаний и сомнительных экспериментов воз с места не тронулся.

Оставляет желать лучшего прежде всего система подготовки педагогических кадров. Надо учиться отдавать ученикам свои чувства.

— В этой связи мне вспомнилась Ваша статья «Уроки и соблазны». Она посвящена вопросам мемуарной литературы, но касается той проблемы, о которой мы сейчас говорим. Вы пишете, что перечитали «Поэзию и правду» Гёте, и вас как читателя не покидало впечатление беспредельной отдаленности от современного сознания. Затем вы взяли в руки «Былое и думы» Герцена — и вас поразила удивительная простота этого произведения, превращающая читателя в собеседника, заставляющая его «спорить», размышлять, волноваться. Не в этом ли вам видится одна из задач воспитания сегодняшней молодежи в

школе? Действительно, не аннотация о «бессмертном произведении великого русского революционного демократа, издающего «Колокол» (и так далее), а исповедь, которая заставляет «спорить, размышлять, волноваться». Не кажется ли вам, что здесь есть определенная связь с тем, о чем идет наша беседа.

— Да, несомненно! Упоминание Герцена совершенно уместно в нашем разговоре. Талантливый преподаватель нашел бы и в классической, и в современной литературе десятки поводов для того, чтобы заставить молодого человека думать, волноваться. Невозможно же, в самом деле, бить лишь в одни барабаны! Необходимы в оркестре и скрипки, и арфы, и другие инструменты. Без них трудно исполнить даже элементарное музыкальное произведение. Но где эти талантливые преподаватели? Я встречаюсь с ними значительно реже, чем хотелось бы.

Подумайте, ведь стало чуть ли не правилом, что в педагогические вузы идут главным образом те юноши и девушки, которые не попадают в другие институты. Должно быть как раз обратное. Лучшие из лучших должны идти в педагогические вузы. Ну, допустим, мне повезло. Я учился у академика Щербы, академика Карского, академика Крачковского, академика Перетца...

— Да, вам повезло!

— Моими учителями были самые лучшие специалисты в своей области! Но я вижу сейчас — вот меня окружают студенты — кто им преподает? Талантливых преподавателей мало.

— Даже в высшей школе...

— Вот именно. А ведь из высшей школы и выходят педагоги. Значит, в институтах они не достигают того уровня знаний, который необходим для преподавания в средней школе. А должны получать! Почему на лекции Аверинцева нельзя пробиться? Потому что он — мыслящий молодой ученый, у которого широкий кругозор, который знает очень много и сам глубоко увлечен. А если он сам увлечен, значит, непременно будет увлечен и студент.

Процесс повышения уровня подготовки педагогов — длительный. Но им надо заниматься вплотную. «Кого мы воспитываем?» — что может быть важнее? В государственных делах большое всегда связано с малым. Одна учительница, это было недавно, зачеркнула в письменной работе слово «витрина» и собственноручно написала «ветрина». Это не случайность, это прямо связано с системой подготовки педагогов в высшей школе.

— Но мы говорим о нравственном воспитании, и, очевидно, не только плохое преподавание литературы и русского языка помешало героям повести В. Тендрякова стать людьми принципиальными до получения аттестатов об окончании школы?..

— Естественно! Я назвал лишь одну, пусть и немаловажную, причину. В ответе за молодых людей — все мы. Делать вид, что такой ответственности нет,— значит обманывать самих себя.

На самом деле она существует, и не только в школе, но и в семье. Если мы отбросим в сторону вопрос об ответственности, сразу же станет ясно, как далеки мы от подлинного понимания самой идеи воспитания. Тогда придется сдать в архив тонкость чувств, отбросить в сторону культуру личных отношений. Мы должны быть последовательными и прямо сказать, что нужно всерьез заняться воспитанием «солдат нравственности, достоинства и чести». Мои наблюдения в годы войны показали (причем я не делаю различия в званиях: от маршала до рядового бойца), что чем глубже интеллектуальный строй, тем тоньше восприятие мира. Я имею в виду не воинский строй, а строй чувств, атмосферу солидарности, которая особенно обострилась во время войны.

— Но в начале нашей беседы Вы сказали, что Вас, как и многих, беспокоит «неблагополучная» часть нашей молодежи. Что конкретно не устраивает вас — человека с житейским, военным, литературным опытом,— в некоторых юношах и девушках сегодня? Дефицит принципиальности? А еще? Ведь не молодежь виновата в каких-то просчетах нашей педагогической системы?

— На этот большой вопрос я могу ответить маленьким рассказом. Я встретился не так давно с группой мо-

лодежи. О чем только я не говорил с ними! В частности, об истории советской литературы — вопрос сложный, интересный, который, казалось бы, не мог не затронуть молодую душу. Нет — полный холод, полное равнодушие.

Я попытался заинтересовать их классической литературой, которая полна необыкновенных происшествий. Никакого интереса!

Отчаявшись, я заговорил о музыке. Не о классической, потому что и классическая музыка их не интересовала. Я заговорил о поп-музыке: всеобщее оживление, все заинтересованы, все стараются слушать меня внимательно, хотя мои познания о поп-музыке ничтожны по сравнению с тем, что я мог бы рассказать об истории литературы. Я понимаю, что поп-музыка, так же как и джаз, являются известными этапами музыкального развития. Но не именно *это* увлечение меня огорчило, а узость интересов молодых людей, их духовная бедность. А может быть, это просто бравада? Свойство, присущее возрасту? Не знаю.

Между тем все они — славные ребята. Один хочет быть художником, другой инженером-конструктором, третий... Вот недавно я выслушал жалобу девушки, поступающей в институт: она боится, что БАМ будет построен прежде, чем она окончит вуз.

— Писали, кстати, у нас о том, что в нравственном отношении современная молодежь ничем не отличается от предыдущих поколений советских людей.

— Но в этом «целом» существуют оттенки. Вы спрашиваете, что беспокоит меня больше всего в той части молодежи, которую называют «неблагополучной»? Равнодушие. Какой-то холод, незнакомый ни моему поколению, ни поколению моего сына, которому сорок лет. Какое-то странное отсутствие целенаправленного большого интереса, который бы поднимал человека и вел его за собой!

Что делать с этим равнодушием? Советовать читать «Овод» и не читать «Воспитание чувств»? Наивно. Ни то, ни другое не может вывести двадцатилетнего человека из состояния устойчивого безразличия ко всему на свете, кроме поп-музыки.

— Но Вы же относите это к «браваде», присущей возрасту?

— А если я ошибаюсь? Кем станет этот «странный поклонник электрогитары» через десять лет? Вы никогда не думали об этом? И здесь я еще раз повторяю: корни наших упущений — в системе образования, в художественном воспитании. Я особо хотел бы сказать в этом плане о телевидении, кинематографе. Тут у меня есть некоторые соображения.

За последние годы наше телевидение увлеклось показом остросюжетных фильмов, связанных с убийствами, с раскрытием преступлений и так далее. Как правило, большинство этих фильмов и телеспектаклей построены по одному и тому же принципу: «Черное есть черное, а белое белое, будьте хладнокровными, будьте отважными, будьте беспощадными к врагам». Вот и весь «характер».

Я уже где-то читал (едва ли не в «Литературной газете») статью полковника милиции, который справедливо указывал, что сами по себе даже чрезвычайно эффектные кадры не могут ничему научить, если не раскрыта психология людей, участвующих в преступлении или раскрывающих его. Все это сквозит мимо сознания. И вот — повальное увлечение этими фильмами, от которых люди, и молодежь в особенности, подчас не могут оторваться.

Недавно я прочитал повесть писателя В. Распутина. В ней — я имею в виду «Живи и помни» — речь идет не об отважном разведчике, не рыцаре без страха и упрека, а напротив — о человеке, который, запутавшись в самом себе, становится дезертиром. Почему эта повесть играет воспитательную роль? Потому что показан душевный слом человека, предавшего Родину; показана история его жены — прекрасной женщины, поставленной в безнадежное положение поступком своего мужа.

Причем повесть написана совсем не стремительно, без желания заинтересовать во что бы то ни стало. Прямой антипод фильмов и многочисленных рассказов и романов, которые печатаются в иных журналах для того, чтобы привлечь подписчиков, она читается неторопливо.

И, между тем, я, уже старый человек, почувствовал волнение. Повесть пробудила во мне (и несомненно пробудит во всех, кто обладает эстетическим чувством) те ощущения, которые как раз и нужны для того, чтобы воспитать интеллект.

— В этой связи напрашивается ассоциация: Шукшин — «Калина красная». Егор Прокудин — это, скорее, антигерой, но, тем не менее, его судьба вызывает глубокое сочувствие. И не случайно так страстно обсуждала эту картину именно молодежь.

— Конечно, не случайно. Это лишь кажется иногда, что мы отделены стеной от молодежи. Нет! Мы неразрывно связаны. Мы — старшее поколение — должны вести себя так, чтобы создавалась атмосфера, при которой молодежь чувствовала бы, с одной стороны, свою общественную значимость, а с другой — нелепость бесплодного времяпрепровождения...

— Эта мысль побудила вас начать новую книгу — «Освещенные окна»? И если да, то скажите, пожалуйста, почему вы обратились именно сейчас к вашему детству, юности? Что это — естественное желание снова почувствовать себя молодым — или потребность от чего-то предостеречь, что-то подсказать?

— Мне нетрудно ответить на ваш вопрос, потому что вы уже на него ответили сами. Все, что вы перечислили, руководило мною. С одной стороны, мне было очень важно понять некоторые поступки моей собственной юности, которые так бы и остались для меня нераскрытыми и которые только теперь, глазами семидесятилетнего человека, я начинаю раскрывать и понимать. Это одна сторона. Другая — я никогда не отказывался от того, что я считаю «учительской», в высоком понимании этого слова, линией русской литературы. И в данном случае — вы правы — я просто хочу рассказать историю моей юности, а уж пускай тот, кто ее прочтет, сделает из этого свои собственные выводы. Быть может, они помогут и молодежи, да и родителям выяснить, «кого мы воспитываем»?

— Я рискую закончить нашу беседу вопросом, набившим оскомину не только вам...

— Рискните!..

— Кто такой, в вашем понимании, герой книги «Два капитана» — Саня Григорьев? Именно каверинский Григорьев и есть тот идеал человека, за воспитание которого мы ратуем.

— С самого начала я решил, что «путь к капитану Татаринову» — есть путь интеллектуального роста моего героя, тонкости его чувств, ответственности за человечество. Я попытался сделать все, чтобы не получился человек, слепо идущий к цели. Идея романтизма не умерла! Она продолжает жить. Но есть два романтизма. Один — надуманный, примитивный, стандартный, потонувший в плоских, набивших оскомину лозунгах; другой — действующий, требующий доверия, решающий жизненно важную задачу.

Саня Григорьев постепенно становится ученым; он — летчик, деятельность которого приводит к географическим открытиям! Вот идея: соединение интеллекта, бесстрашия и любви.

1974

У ТЕЛЕЭКРАНА

— Вениамин Александрович, предстоит премьера девятисерийного телефильма «Открытая книга», поставленного по вашей трилогии. Зрители помнят и другие экранизации ваших произведений на «малом экране». У вас как у литератора богатый опыт сотрудничества с телевидением и, вероятно, накопились какие-то наблюдения, обобщения...

— Прежде чем говорить об экранизации, следует выяснить, что мы понимаем под этим словом. По-видимому, речь идет о воссоздании литературного произведения на языке другого искусства. Но цели и средства такого воссоздания могут быть различными. Понятно стремление многих авторов экранизаций точно воспроизвести произведение, идя вслед за писателем. Порой подобная попытка сопровождается участием в работе автора, вплоть до его появления на экране в качестве персонажа «от автора». Но встречается и другой тип — так называемой «экранизации по мотивам», в результате которой может родиться новое, гармоничное произведение искусства, причем не только экранного искусства. Вспоминается пример с киновоплощением повести Ю. Тынянова «Подпоручик Киже», который привел к появлению сюиты Прокофьева, сопровождающей балет, с успехом идущий на сцене Большого театра.

Перспективным представляется еще один тип экранизации, когда в кадре появляется комментатор, современный историк, объясняющий те или иные моменты исторической ситуации, малознакомые сегодняшнему зрителю. Правда, такой прием чаще применяется не в экранизациях, а в оригинальных фильмах на исторические сюжеты, например, в итальянской ленте о Леонардо да Винчи.

— Вы ставите вопрос более широко — о воссоздании произведения в образной системе другого искусства. Пример с сюжетом Тынянова, на который вы ссылаетесь, интересен, но он в своем роде уникален, неповторим. В рождении сюиты из фильма вряд ли можно усмотреть какие-то закономерности. А вот экранизация с фигурой комментатора — это уже чисто телевизионный прием, позволяющий сознательно использовать средства «малого экрана». Но, наверное, не только подобный прием характеризует особенности именно телевизионного прочтения литературы?

— Конечно. Хотя я не слишком внимательный телезритель, но наблюдения, которые удалось накопить по поводу телеэкранизаций, позволяют сделать кое-какие выводы. Есть серьезные удачи. Они не случайны и опираются на те возможности, какими по своей природе обладает телевидение и которые во многих отношениях превосходят аналогичные возможности театра и кинематографа.

Прежде всего многосерийность. Она позволяет глубоко раскрыть, проанализировать грани человеческого характера. Правда, пока это мало кому удается, нередко многосерийность используется бездумно и даже во вред. Между тем именно возможность постепенного, подробного раскрытия характера особенно привлекает в телеэкранизации. Речь идет не только о протяженности во времени, действие может происходить в течение дня, это не важно. Важно, что телевидение способно максимально приблизиться к прозе, к ее повествовательной структуре.

— Приближение к прозе сторонники телеэкранизации принимают по-разному. Одни считают, что на телеэкране проза не столько переводится в зрительные образы, сколько подается в виде повествования, «заново прочитывает-

ся». Телевидение воспроизводит не только внешний антураж, события, но прежде всего мысль, философию произведения литературы. Отсюда — важная роль, отводимая авторскому голосу или голосу героя, от лица которого ведется повествование. На этом принципе построена экранизация Толстого «Детство. Отрочество. Юность» или телеспектакль по «Островам в океане» Хемингуэя. Но есть и другой взгляд, согласно которому вмешательство авторского голоса в экранное действие — чужеродный прием, более свойственный жанру «литературных чтений», а не полноценной экранизации. Приверженцы такой точки зрения — за активизацию разговорной, диалогической формы телеповествования, основная нагрузка при этом ложится на актеров-исполнителей. Именно по этому пути пошли авторы телеэкранизации вашего романа «Два капитана», в котором события предстают с точки зрения героя, Сани Григорьева. В картине те же события поданы в «объективном» изложении. Выиграл или проиграл от этого фильм?

— Мне не очень повезло с экранизацией моих произведений как в кино, так и на телевидении. Наиболее удачно поставлен был «Школьный спектакль». Я сам читал вступление к повести и вел всю передачу. Конечно, совсем не обязательно, чтобы автор непосредственно выступал на экране, но в данном случае это было оправдано, так как повесть написана от лица героя, пожилого, опытного уже человека, и эту интонацию, как мне кажется, удалось сохранить. Теперь о фильме «Два капитана». Думаю, что если бы возможность приближения к прозе, о которой я говорил, возможность глубокого раскрытия характеров была в большей степени основана на самом романе, фильм много выиграл бы.

— В связи с этим хотелось бы затронуть еще одну, достаточно деликатную грань проблемы. Возражая против неоправданного произвола некоторых экранизаторов, мы в то же время не можем не признать, что перевод на язык иного, телевизионного искусства требует неизбежной ломки сложившейся художественной ткани вещи...

— Важно, чтобы экранизация преследовала цель сохранить самое ценное в первоисточнике, наглядно раскрыть перед зрителями его идейно-художественную акту-

альность. Мне кажется, огромные возможности и преимущества телевидения как средства приобщения людей к высокой культуре используются еще далеко не полностью. Так же, как не полностью используются в художественном телевидении выразительные возможности малого экрана, связанные, в частности, с его невиданными техническими преимуществами.

— Что вы имеете в виду?

— Хотя бы то, что телевидение может способствовать возникновению новых жанров. Великие мастера кинематографа — Эйзенштейн, Довженко — никогда не останавливались перед рискованными жанровыми поисками. Почему бы, например, не использовать в экранизации пантомиму? Или известные преимущества немого кино, которые до сих пор применены лишь в некоторых грузинских короткометражках?

— Наш разговор касается экранизации. Но когда речь заходит о художественном отражении современной жизни, писатель и творческий работник телевидения, независимо от того, экранизирует ли он чье-то произведение или снимает фильм по оригинальному сценарию, оказываются в сходном положении. Каждый из них стремится выявить закономерности окружающей нас действительности и найти пути их художественного воплощения. Видите ли вы в этом направлении неиспользованные возможности?

— Здесь тоже необходимо учитывать особое положение, в котором находится телевидение. Выход в театр или в кино — это всегда маленькое событие. Телевидение же приходит к нам в дом. В этом есть свои издержки: вы в любой момент можете оторваться от экрана. Но вы не оторветесь, если перед вами захватывающее художественное явление. Я имею в виду умение художника увидеть, угадать, что происходит в духовном мире окружающих нас людей, перебросить своеобразный мостик с экрана в реальную жизнь. Мы радуемся, видя на телеэкране живые штрихи, приметы сегодняшнего дня, знакомые детали быта. Но с экрана надо говорить не только об этом, а о гораздо более крупных проблемах!

В этом смысле, должен сказать, область художественного телевидения, посвященная современности, не радует. Много однообразия, повторяющихся ситуаций, давно утомивших зрителя. Я бы мог, скажем, нарисовать примерную схему почти любой картины, в которой участвуют деятели науки. Я заранее знаю, что производственный момент должен вмешаться в личную жизнь, вызвать недовольство мужа или жены, привести к семейному конфликту и так далее. Между тем и в сфере семейной, личной, нравственной жизни существует бесконечное разнообразие, и мы могли бы посмотреть на нее более широким взглядом. В драматургии заметны признаки подобного расширения. Почему бы этим опытом не воспользоваться более широко на телевидении?

Пока что телевизионные сюжеты из современной жизни недостаточно глубоки и серьезны, отличаются стремлением во что бы то ни стало увлечь зрителей внешней стороной дела, а не глубиной постижения жизни. И в этом отношении мне также видятся возможности, которые просто необходимо использовать. У нас почти не находит воплощения такая типично телевизионная идея, как цикл произведений с общим, «сквозным» героем. Я бы хотел увидеть на экране историю современного советского молодого человека, его нравственного самовоспитания, духовного поиска.

— Вернемся к началу нашей беседы. Своеобразие вашей позиции состоит в том, что, с одной стороны, вы как писатель представляете «интересы литературы», с другой — активно сотрудничаете с телевидением, знаете подноготную сложного процесса экранизации. Как вы оцениваете в целом плоды и перспективы контакта между литературой и «малым экраном»? Впрочем, ответ на этот вопрос во многом подсказывает ваше многолетнее сотрудничество с телевидением. И все же, что вы чувствуете перед новой большой премьерой?

— Альянс литературы и телевидения следует признать плодотворным. Хотелось бы только, чтобы больше талантливых, творческих людей брались за экранизацию, чтобы шире использовались те возможности, о которых мы говорили.

Естественно, перед премьерой «Открытой книги» я испытываю волнение. Картину поставил молодой, но уже

достаточно опытный режиссер В. Титов, который мыслит смело и интересно. Это вселяет надежду, но с окончательными выводами подождем до выхода фильма в эфир.

28.X.1979

ПИСЬМА

Л. Первомайский. 5.VI.1971

Дорогой Вениамин Александрович!

Не писал Вам целую вечность и чувствую свою вину с остротой невыносимой. И виделись мы в последний раз при обстоятельствах слишком печальных — ни о чем говорить было невозможно... И Вы, и Лидия Николаевна выглядели очень усталыми и подавленными, да и мне было не до слов, хотя знал я Корнея Ивановича мало — только как писателя, с которым отходил большой период литературы и открывалась еще одна брешь в ее воздвигаемых с таким трудом стенах.

И сейчас мне трудно подбирать слова, и Вы поверите, что я затеял это письмо только затем, чтобы выразить Вам мою постоянную любовь и большое уважение к Вам, как к человеку и писателю, который слишком много сделал для советской литературы, для ее нравственного облика, для ее высоты, которую ничто не может унизить.

Я пытаюсь достать хотя бы для прочтения Ваш роман[1], но на журнал очередь во всех библиотеках, и даже дочь одной моей приятельницы, работающая в нашей Публичной библиотеке, не смогла до сих пор заполучить «Звезду» для себя... Чем-то Вы затронули читательские сердца, и не простое любопытство, а настоятельная необходимость знать, что и как Вы написали, не оставляют меня ни на день.

С большой любовью обнимаю Вас.

Сердечный привет Лидии Николаевне.

Евдокия Савельевна во всем ко мне присоединяется.

Л. Первомайский. 4. VI. 1973

Дорогой Вениамин Александрович!

В больнице мне приснилось, что я получил от Вас книгу — «Перед зеркалом»,— очень обрадовался и спрятал под

---

[1] «Перед зеркалом».

подушку, чтобы потом прочитать... Проснувшись, под подушкой книгу не нашел!

«Ладно»,— утешал себя тем, что хоть во сне осуществилось то, о чем думалось.

Теперь представьте себе мою радость, когда я нашел Вашу книгу *уже дома*, среди огромной почты, полученной за время болезни. Оказывается, Сусанна приносила мне Ваш подарок в больницу и унесла, чтобы он там не пропал. Я был оглушен болью, и неудивительно, что сон и явь спутались у меня в голове, и только сейчас все стало на место.

Прочитав книгу, я не очень поверил, что это подлинные письма.

Если бы это было так, нам следовало бы сожалеть, что погибла не только одаренная ищущая художница, но и талантливая писательница.

К счастью, писатель, а не писательница, жив и здрав, и ему удалось сделать свою героиню (если даже существовал прототип) и ее письма такими достоверными, как только может сделать обязательным и достоверным свой вымысел настоящий романист.

Отсюда успех книги у читателей, о котором я писал Вам раньше, когда не мог достать книгу по причине огромной очереди на нее в библиотеке.

Как Вы живете? О работе не спрашиваю, так как уверен, что у Вас на верстаке рукопись нового романа.

Я не грешу сейчас ни стихами, ни прозой — все во мне остановилось... Но это отдельная и очень грустная тема.

Спасибо за книгу, спасибо за дружбу.

Сердечнейший привет Лидии Николаевне. И Евдокия Савельевна вам обоим кланяется.

Крепко жму руку!

Н. Рязанцева. 2. III. 1974

Милый Вениамин Александрович!

Читаю Вашу книгу «Освещенные окна» с наслаждением... Ах, как долго нужно жить и бороться, болеть, обижаться, хвастаться и негодовать, чтобы оставить в целости свое обаяние и естество... Это искусство литературы, в ней есть такая освобожденность, что хочется ею дышать. Это то, что «и себе и людям» где-то сливается, очень высоко, в ту музыку, которой нам всем так в жизни не хва-

тает. Все Вас, наверно, очень хвалят, а я — еще не дочитав, потому что это и неважно, «разбирать» тут не захочется даже и мне, гадкому, ворчливому критику, не сделавшему зря ни одного комплимента. Пока что я Вашей книгой лечусь...

Теперь, после этой болезни, из которой я не сумела выбраться без докторов, я жалею, что не вышло того, для чего я к Вам стремилась — поучиться. Кое-что я успела приметить и запомнить из тех бесед, когда мы сидели под зонтом или на разных террасах домов творчества. Но вступала в силу «Открытая книга» [1] или другие обстоятельства, и не дошло дело до того, чтобы я Вам просто вопросы задавала, а Вы бы отвечали — со всем Вашим опытом, простодушием и лукавством. Одно я, правда, поняла сразу — что сохранившим свое обаяние простятся все их малосущественные грехи. А у Вас еще хватило сил перенести теперь это главное на бумагу. С этим я Вас и поздравляю от всей души. Выздоравливайте, пожалуйста, поскорее и как следует. А я Вам еще напишу из Репина, когда прочту всю книгу.

Л. Рахманов. 20. I. 1974

Дорогой Вениамин Александрович!

Получилось так, что я настырно выпросил у Вас «Собеседника», но мне нисколько не стыдно, хотя и знаю, что Вам нелегко было оторвать от себя экземпляр при столь возмутительно малом тираже. А не стыдно потому, что я очень хотел иметь эту книгу и, прочитав,— не разочаровался, скорее наоборот: прочел с наслаждением, отмечая особенно дорогие мне мысли. Ведь и я был влюблен в Тынянова, в Олешу, в Мейерхольда (недавно в «Авроре» писал: «На репетиции «Маскарада» мы ходили с женой каждый день, как на службу и как на праздник»). И как хорошо Вы сделали, что написали о Добычине и процитировали целиком один из его рассказов. Несколько лет назад мы со Слонимским тщетно хлопотали о переиздании его книжек, которые у меня все есть, с краткими дарственными надписями. Есть и несколько писем. Он ведь бывал у меня и бывал у Гора и очень смешно рассказывал, как

---

[1] Мы вместе с Н. Рязанцевой писали сценарий для этого фильма.

Гор пишет о тунгусах, а с двух сторон его теребят свои тунгусёнки, тащат за ногу, за руку.

Великолепно Вы написали о Герцене, которого я тоже очень люблю — и его «безразмерно» свободный разговор с нами, и его историзм, и его сегодняшнесть...

С превосходной точностью Вы назвали книгу — «Собеседник». В это заглавие вписалось всё — от Савича до полюбившихся в детстве книг и авторов...

В. Шкловский

Дорогой Веня!

Кажется, детский мой почерк, к сожалению, не изменился, но я стараюсь.

Видел тебя по телевизору; одобряю твою молодость.

Больше всего люблю ту «Бочку», которую, может быть, ты забыл. Роясь в погребе, человек нашел деревянное окончание нашего мира. С друзьями он пробил преграду. Он увидел бочку мира, катящуюся по неизвестной и страшной кривой. Бочка накатывалась на свидетелей ее сверхдвижения. Люди бежали по клеткам бочки, но она накатилась на них.

Прошло, вероятно, больше, чем полстолетия, но я помню этот странный сверхфантастический рассказ.

К молодости и к ее дерзкой неуверенности вернуться нельзя.

Но я хотел бы заглянуть в свои Освещенные окна.

Тебе в автобиографической эпопее не хватает краткости и как бы незамечаемости «я».

Об этом когда-то писал Бальзак. Сейчас искал и не нашел цитату.

Но да живут пары «чистые и нечистые», пускай будет долог и гулок твой путь.

Я сейчас пишу своего «Дон Кихота». Он только три раза видел Дульцинею Тобосскую, но ждал ее 12 лет.

Да будут часты наши встречи с вдохновением.

Привет жене. Привет вечному нашему другу Тынянову.

Твой друг и однополчанин

Виктор Шкловский

22 мая 1976 года

Моя 83-я весна, но она почему-то сегодня опоздала.

Б. Окуджава

Дорогой Вениамин Александрович!

Давно получил Ваши книги, но дотянуться до них смог лишь сейчас, т. к. все лето мотался по разным местам, ничего не писал.

Вернувшись, я принялся за Ваши подарки. Сейчас дочитал «Собеседника», с которым был отрывочно знаком, прочитал с наслаждением и благодарю Вас за мудрую изысканную историю нашей многострадальной литературы.

Громадная армия молодых и старых литературоведов за многие годы столько врала в этих вопросах, что самой противно, однако остановиться уже не может. В нынешние же времена публика многое хлебнула и многое поняла и хочет знать историю подлинную.

Как представитель нашей публики, низко Вам кланяюсь и благодарю и не теряю надежды выбраться в переделкинские дали.

Любящий Вас

Булат Окуджава

15. X. 1976

В. Конецкий. 7. XI. 1973

Дорогой Вениамин Александрович!

Давно прочитал «Собеседника», давно хочется написать Вам, но не писал. И — странное дело — не по лени. А как-то не умею я писать тем людям, которые стали близкими и которые вызывают повышенное уважение. Не люблю я писать те слова, которые сейчас написал наконец.

«Собеседник» мне в жилу. Гоголевские сомнения в писательстве меня мучают с первых рассказов. И все время нужна поддержка, чтобы продолжать писательствовать. «Собеседник» поддерживает.

Очень близка мысль о необходимости искать «героя нашего времени» в самом себе. Только что я писал о том, что Лермонтов зло издевается над всеми, кто ищет положительного героя вне себя. О том, что поиск героя вовне выводит самого писателя из круга современников. А вы

думали и спорили об этих проблемах еще на заре моего рождения. Значит, Ваши раздумья далеко опережали время. Они мне очень нужны сегодня.

Зависть гложет. Как рано Вы все начинали думать серьезно и ответственно! А я ведь знаю, что чем больше продумано, тем тяжелее писание и решимость к нему. Заработать на существование можно и другой работой. Честолюбие писательское — вещь могучая, но оно истончается одновременно с любовью к жизни и волей к творчеству.

Литература о литературе мне уже давно стала интереснее романов. Это и есть показатель ослабления воли к творчеству. И интерес к «Собеседнику» с этой точки зрения штука грустная.

Наконец-то я понял Авербаха, через Вашу страницу 247. Ей-богу, столько читал о РАПП, а четкого понимания не было.

Недавно выступал в университете и начал с этой Вашей мысли об объективном потоке литературы и об обучении литературой, а не учении литературы. Слушали плохо и, мне кажется, не понимали. Ни одного серьезного вопроса не задали. А я шел с дрожью в коленках. Как у всех, кто там не учился, университет даже своими зданиями вызывает у меня уважение.

Приезжаете ли Вы в Питер на совещание «маринистов»? Как хорошо бы было с Вами повидаться в Ленинграде. Обещаю чай и пирожные от «Норда».

Я все это время прибаливал, и работалось плохо. Ваших двух страниц никак не набиралось, хотя пишу не прозу, а все эти путевые заметки.

Дурацкое письмо, но на душе стало веселее, т. к. хотел пообщаться с Вами.

Привет-поклон Лидии Николаевне!

В. Г. Голицына. 27.IV.1976

Я очень Вам признательна, Вениамин Александрович, за присылку мне «Освещенных окон». Когда я отослала Вам свои замечания, я не ведала, что первые части Вашей книги уже вышли отдельным изданием. Поспешите с писанием последующих, 3-я часть лишь ставит Вас, как писателя (да и семейного человека!) буквально на пороге. Жаль, конечно, что Ваши литературные дела первой поры

неведомы широкому читателю. Ни в одной массовой библиотеке не сохранились ни Ваши гофмановские затеи, ни «Конец хазы», ни «Девять десятых судьбы». Книги мгновенно слизываются с библиотечных полок, а читатель теперь пошел до ужаса вороватый, что придется ему по душе, тотчас же и уворует... Короче говоря, все Ваше старое либо изношено, либо уворовано. Для широкой публики Ваше первоначальное творчество — вакуум. Многое в Ваших мемуарах рядовому читателю непонятно. Только искушенные старики способны их оценить, ведь они помнят то, о чем Вы им рассказываете.

Новое поколение вообще не тянется к жанру воспоминаний. Оно желало бы жить вне истории. Для меня в детстве Александр Невский, Петр I или Суворов были вроде как мои родственники, а для наших деток это сущая мифология. Совсем пошел другой народ, хотя и искушенный в диамате и истмате. Читать они любят про Штирлица. Кто раньше читал Пинкертона? Приказчики, швейцары, сидельцы винных лавок, гимназисты до 5 класса, не выше. А Штирлицем ныне услаждается «цвет интеллигенции»! Меня это удручает.

Словом, добейтесь переиздания своих ранних произведений, иначе читатель останется без почвы для восприятия начальных этапов Вашего творчества. Разумеется, Ваши знакомства, семейные и амурные дела притягательны, но ведь центр Вашей жизни — писательство. А что известно широкой публике? «Два капитана» и «Открытая книга».

В 4-м № «Звезды» мне тоже кое-что показалось подозрительным. Вы пишете о том, что Л. Н. Тынянов отправляется на Рижский вокзал. Такой вокзал имеется в Москве, в Ленинграде его нет. В Ригу мы отъезжаем с Варшавского...

Если бы в редакции сидели внимательные редакторы, они это Вам тотчас же исправили бы. Но таких редакторов почти не осталось. Вот примеры. В 8-м номере «Москвы» за прошлый год в романе Б. Тумасова (?) «Зори лютые» (о временах Василия III) митрополит Симон изрекает: «Яз же суть! смертен». Надо думать, подлинный митрополит умел спрягать глагол «быть» лучше автора и редактора! В 9-м № «Нового мира» в повести Ч. Айтматова «Ранние журавли» о лошади написано: «Сустав запястья начал уже припухать». Далее у человека этот «отрезок ноги» именуется щиколоткой, а у лошади бабкой. Был бы

в журнале Твардовский, не попало бы на страницы его журнала лошадиное запястье! «Лит. газета» в «Заметках крохобора» ударяет по Туле и Барановичам, а надо бы по редакциям столицы. Не стыдно ли, что редактор-ленинградец пропустил «Рижский вокзал»!

Сомнительна мне еще одна мелочь. «Танец апаша» танцевали Спокойская и, по-моему, Монахов, а не Мономахов. Это можно проверить, заглянув в отдел рекламы «Вечерней Красной газеты» той поры.

Извините меня, что я не сразу ответила на Ваше письмо. Очень болели руки. Я — ревматик.

Наверное, я — единственный автор, которого не огорчает, что сборник наших воспоминаний о Юрии Николаевиче лежит. Лично меня это устраивает. То-то мы все, наверное, напороли там на старости лет! Мне пришлось многое, непригодное для печати обкорнать.

Еще раз спасибо Вам за книгу и за дружелюбие. Привет Лидии Николаевне.

А. К. Гладков. Москва. 22.II.1971

Дорогой Веньямин Александрович!

Я залпом прочитал Вашу новую книгу, такую неожиданную, свежую и отдельную; сгоряча написал Вам огромное письмо, но, перечитав его, увидел, что оно полно личными ассоциациями и воспоминаниями о моей матери и ее молодости (у меня остались ее дневники), и решил просто и кратко написать Вам о том, как я благодарен Вам за «Перед зеркалом». В послесловии Вы пишете о документальной основе книги, но герой Ваш Карновский в один из своих приездов в Париж останавливается в отеле «Эксцельсиор» на улице Лафайета, в том самом стареньком отеле, где ровно десять лет назад жили мы с Вами в составе туристской писательской группы. Отель этот, конечно, частность, но и без этой подробности видно, что житейский опыт и собственные размышления автора «Перед зеркалом» сформировали эту удивительную книгу не менее, чем подлинные судьбы ее героев.

В числе многих очарований Вашей книги для меня есть и очарование ностальгического характера. Автор книги моложе своих героев, а я моложе Вас, но я тоже родом из той страны... которая мне иногда кажется прекраснее всего, что было в биографии человечества,— стра-

ны трудовой русской интеллигенции. В «Перед зеркалом» много пластов, и, вероятно, книга может волновать по-разному: и скромным и одновременно патетичным рассказом о преданности большому искусству, и историей настоящей, хотя и несовершившейся, любви... А может быть, и совершившейся? Что можно считать совершением? Над многим хочется думать... М. Цветаева узнается сразу, и она написана так точно, что псевдоним кажется ненужным, тем более такой смысловой, почти как у Фонвизина.

Книга очень грустная, но это прекрасная, высокая, оздоравливающая грусть, потому что она возвращает читателя от «мышьей беготни», от рассредоточенности и рассеянности к самому себе, к пристальным размышлениям о своем.

Я назвал книгу «отдельной». Да, ничего похожего и близкого у нас в литературе нет и не будет. Можно еще назвать ее «беззаконной кометой». Такой она кажется на фоне книг как бы заранее запланированных и ожидаемых задолго до того, как они были написаны, и поэтому ненужных и скучных.

А «Перед зеркалом» неожиданна и очень нужна.

Спасибо!

С. А. Ермолинский. 24. V. 1976

...Посмотрели Вашу, В. А., передачу «Перед зеркалом»... Я замечу, что на голубом экране автор выглядел превосходно — мил, молод и непосредственен, мне кажется, лучше, чем в прежних передачах, а вот насчет чтецов-артистов... Впрочем, думается, что в целом все выглядело совсем не так огорчительно, как говорила нам Лидия Николаевна. Разумеется, Немоляева никак не схожа с героиней романа — не та душа и не та внешность, хотя очень старалась и, видимо, работала над текстом, а Лазарев (хороший актер) был скорее всего — никакой. Поэтому, на мой взгляд, пропали не только многие куски превосходной прозы, но лишь пунктиром обозначился смысл романа, интереснейший! Дело-то, оказывается, в том, что талантливая, мятущаяся женщина находит выход неосуществленному чувству — любви — в том, что пишет письма человеку, быть может, сухому и не понимающему ее, выдуманному ею. Вот потаенный сюжет романа, его своеобразие, психологическая тонкость, к которой едва ли прикоснулись и поняли до конца исполнители. Может, я не прав, Вам

виднее, но я сердился, хотя ничего не шокировало, безвкусицы не было, как, например, у Дружининой, столь вульгарно экранизировавшей Ваш, В. А., роман «Исполнение желаний»...

А. Арьев. 14. II. 1970

Вениамин Александрович!

Я провел несколько месяцев в экспедиции на Курильских островах. Там происходит интенсивное разложение первобытно-общинного строя посредством огненной воды, и, естественно, Brave «hew World» им неведом. Поэтому только сейчас мне удалось прочитать Ваши публикации в № 12 за 68 год и в № 1 за 69.

Поскольку уже несколько лет одной из моих профессий является чтение Ваших книг, хочется и на этот раз сделать очередной к ним комментарий.

Я всегда считал, что интеллектуальной вершиной для «Нового мира» является Средне-русская возвышенность. «Школьный спектакль», «Собеседник» и некоторые публикации других авторов 69 года приятно поколебали мою уверенность. Конечно, я и раньше не спорил с теми, кто утверждает, что «Новый мир» — лучший наш журнал. Но подозревал (как в сходном случае Пушкин), что это — «похвала небольшая». Понятно, когда новомировцы ратуют за литературу, так сказать, «в формах жизни». Но при этом вечно у них как-то проскальзывает, что деятельность интеллигентного человека с «жизнью» как бы и не связана, а если он и живет, то по какому-то раздражающему недоразумению.

Неслучайно поэтому, например, «Двойной портрет» у них не был напечатан. Слава богу, теперь что-то переменилось. Убеждение в том, что жизнь человека, проводящего годы в одной комнате (библиотеке, лаборатории и т. п.), ничуть не менее достойна и, главное, полна событиями, чем любая другая, присутствовало у Вас (если я принципиально не заблуждаюсь) всегда.

В области литературной борьбы это убеждение определило защиту Вами «книжности». Позвольте стать на Вашу сторону с категоричностью, может быть, большей, чем нужно. Смешно думать, что если человек ежедневно читает, то это *не должно* быть видно в его произведениях или что это не должно стать их содержанием. Ведь сфера культуры, что ни говори, совпадает в таком случае с самой

жизнью. Горький обвинял Блока в «книжности». Теперь мы видим, что он был неправ, и именно поэтому.

Вопрос о соотношении внутренней жизни и внешнего ее воплощения создает духовную перспективу «Школьного спектакля». В нем в миниатюре воспроизведена едва ли не главная проблема нашего интеллектуально-неинтеллектуального времени. Именно такой персонаж, как Древин, должен был бы, вообще-то говоря, противостоять многим Вашим героям (например, он имеет, по-моему, даже больше, чем Карташихин, прав на оппозицию к Трубачевскому), для того чтобы драматическая ситуация стала содержанием *всего* произведения, а не была только событийна.

Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет.

То, что для Пушкина было связано с эмоциональной и преходящей горечью бытия, теперь явилось законом интеллектуальной жизни и связано с проблемой выбора, честности... В этом, я думаю, и состоит наша «пограничная ситуация».

Я не знаю, как был принят «Школьный спектакль», но подозреваю, что если подобной проблематики в нем не видеть, то недоумение и сетование на «изысканность» и «формальность» будут доминировать в отзывах. Потому что никто почти не удосуживается под «формой» подразумевать просто *ясность* вещи.

Написан ли раньше «Школьный спектакль» или, наоборот, «Собеседник», совершенно понятно, что это две ипостаси единого (должна быть, кстати, по всем божественным законам и третья). Первая же страница «Собеседника» — цитаты из Ухтомского утверждают связь.

Вениамин Александрович! Возможно, сейчас я переношу собственные представления о жизни на Ваши книги. Недаром, наверное, в этот раз у меня не написалось ничего *конкретного* о прочитанном. Тем не менее мысли эти возникли при знакомстве именно с Вашими публикациями, читал я ведь и другие. Следовательно, заложено в них нечто такое?

Интересно, будет ли опубликован где-нибудь тот роман в письмах, который Вы закончили в прошлом году? ...

Всего доброго.

А. Арьев. 22.II.1970

Вениамин Александрович!

Большое спасибо за неизменность Вашего ко мне расположения. К сожалению, сейчас я оправдываю не лучшие Ваши прогнозы касательно моей жизни. Т. е. действительно после Курил уже месяц, как Обломов, лежу на диване, да вдобавок чаще не с трубкой, а с рюмкой в руке. Пора «завязывать», как теперь говорят...

...Сугубо профессиональные мои дела обстоят, очевидно, приблизительно так же, как и у других «молодых» лираторов (во всяком случае — в Ленинграде), не слишком склонных к халтуре. Написали, например, мы с приятелем по просьбе одного ленинградского режиссера развернутый конспект сценария фильма о Бунине. Очень, говорят, всем понравился. Только ставить почему-то отказались. Переброшен он теперь на какую-то студию в Москву. Говорят опять же, что включен в план. Однако договора не видим. Возможно, просто мы не учли того, что в 70-м году не у одного Бунина столетний юбилей. Но если все «учитывать», то ничего и не сделаешь.

...Неохота говорить поэтому, как умудряются забывать даже опубликованное. Например, романы К. Вагинова, которые несомненно завершили очень существенную линию петербургской прозы. (Интересно, вы были знакомы? В Вашей прозе тех лет есть, по-моему, общее с ним.) А ведь о Вагинове, ко всему — настоящем поэте, нет хотя бы упоминания нигде, в том числе в «Лит. энциклопедии».

Вообще, я все время обнаруживаю какие-то тайные, скрывавшиеся эпохой, параллели в нашей литературе. К примеру, последние публикации Вс. Иванова явно обнаружили, что его гротескные ходы родственны булгаковским. А оба, должно быть, и не подозревали, что по ночам пишут схоже и об одном.

Всего хорошего.

А. Арьев. 15. VII. 1973

Вениамин Александрович!

С большим удовольствием прочитал Ваши статьи последнего времени. Жаль, что они войдут лишь в седьмой том Вашего собр. соч. Зато ничто мне не помешает сделать к нему комментарий.

Пушкин где-то писал, что о нашей литературе можно сказать так, как Мирабо сказал, кажется, о Сиесе: «Его молчание — общественное бедствие». Я рад, что Вы одним из первых с этой давней русской «традицией» порываете. Хотя она по-прежнему, как и во времена Пушкина, очень и очень сильна... Оказывается даже, что и в нашей прозе есть все три основные линии, которые с древних времен были ей нужны. Те направления, о которых Вы говорите, можно охарактеризовать, вслед за М. Бахтиным, как эпопейное, риторическое и карнавальное начала. Эти три источника всегда питали прозу...

Е. Благинина. XI. 1980

Дорогой Каве!

Мне так было отрадно поговорить с Вами, что я даже немножечко возликовала духом. И воспрянула! Ваше обещанье прислать книгу Вашу новую тоже немало тому содействовало.

Ночью стала думать — а чем же отдарить? Новых книжек нету, обнять не могу — Москва город разлучный, угостить кулебякой не могу — не едет ко мне Каве. А меж тем, как ни худо-бедно ныне с провиянтом, дом наш открыт настежь, и в нем всегда найдется чего ни то перекусить под лимонную настоечку. Да и кошки любят гостей — никуда не прячутся, а лежат лепешками в столовой на тахте — блюдут законы уюта. Они, помимо этого, любят еще и задушевные беседы, и музыку, и стихи. Вот какие у нас кошки!

Мы с сестрой стали такая рухлядь, что никуда не тщимся ходить за покупками, кроме булочной и аптеки. Но у нас прелестные друзья и родные, так что мы живем в «высшем свете» дружественной заботы. По этому поводу я как-то и говорю сестре: «Мы с тобой теперь именитые пупчихи, а нас обслуживают верные притащики». И пупчихи и притащики остались довольны таким словообразованием.

Вообще словесные игрища продолжают занимать не последнее место в нашем быту. Есть папка под титлом «ДОМАШНЯЯ ЛИРА». Вот из нее, в качестве отдарка, я и посылаю Вам, вместе с «Чудесными часами», несколько афоризмов «житейской бодрости» (помните Шопенгауэра?).

Глаза мои тоже стали никудышные, так что читаю с большим выбором, а писать от руки совсем почти не могу, чем и объясняется моя неучтивая машинопись. Простите бога ради! Сама до смерти не люблю такие мертвые письма.

Е. Благинина. 4. VI. 1976

Дорогой Каве!

Мне повезло — Макашины (ведь мы живем в одном с ними подъезде) дали мне на краткий срок обе «Звезды», так что я, можно сказать, насвежо прочла всю книгу Вашу. Вторая часть еще лучше первой — в ней живая жизнь, живое время и, главное, живые люди. Чего стоит один Шкловский! Ах, как Вы его написали превосходно. Да и любимый мой Зощенко тоже обрадовал — словно встретились наяву. А какой Лунц! А Тихонов, Федин... Они были такими, были такими, были...

Я жила совсем в другой, куда более скромной среде. Но духовность, одержимость, влюбленность в искусство, великое пренебрежение к матерьяльным благам, неустанная работа мысли — похожи. Еще и поэтому книга Ваша мне дорога бесконечно. Спасибо!

Отлично и то, что Вы беспощадны к себе («сволочонок») и так трогательны к Лидочке, дай бог ей здоровья.

Вот несколько крошечных примечаний: в первой части — не vpo, а mvpo. Это непременно надо поправить. В «Звезде» — не «щипая лучину», а щипля. И не *унижение* паче гордости, а *уничижение*. Простите эти пустяки Вашей верной

Е. А.

Обнимаю обоих пренежно. (...)

Из письма Мицуёси Нумано. 12.IX.1980

Глубокоуважаемый Вениамин Александрович!

Извините, пожалуйста, за неожиданное беспокойство. Вам пишет студент, изучающий русскую литературу в аспирантуре Токийского государственного университета. В первую очередь я должен попросить у Вас извинения за то, что *я уже* перевел и опубликовал Ваш рассказ «Пятый

странник» в Японии в марте текущего года, об этом Вам не сообщив заранее. Мой товарищ по изучению русской литературы принесет Вам этот перевод, помещенный в сборнике зарубежной фантастической литературы. И сейчас я перевожу Ваш первый сборник рассказов «Мастера и подмастерья» полностью и готовлюсь издать его отдельной книгой.

Я считаю огромной честью быть переводчиком Вашего творчества, которое, к сожалению, в Японии еще не очень известно даже среди русистов. До сих пор я уже написал несколько статей о Юрии Олеше, Данииле Хармсе, Юрии Тынянове, Ф. Достоевском, Александре Грине, Булате Окуджаве (в том числе и кандидатскую диссертацию об Олеше...).

К сожалению, большинство моих статей написано по-японски. Впрочем, вскоре выйдет статья о Юрии Олеше под названием «Его жизнь в метафорах. Судьба творчества Юрия Олеши», написанная на русском языке. Если она интересует Вас, я с величайшим удовольствием ее пришлю Вам. А в качестве литературного переводчика я перевел роман Александра Грина «Блистающий мир»...

У нас в Японии сегодня уже есть много хороших исследователей и учителей русской литературы, и с некоторыми из них Вы, наверное, знакомы. Например, профессор Такуя Хара, профессор Таку Эгава, профессор Госукэ Утимура и доцент Тадао Мидзуно. Я тоже их лично хорошо знаю, и они мне очень помогают в изучении. Но все же, надо сказать, в Японии мы начали читать советскую литературу 20-х годов всерьез только недавно, и академически почти ничто не изучено об этом периоде...

Итак, мы с товарищами организовали группу молодых исследователей, особенно интересующихся советской литературой 20-х годов. Наша группа скоро выпустит первый сборник статей за свой счет, в который войдут статьи о Замятине, Олеше, Зощенко, Платонове, Мандельштаме и Белом. Нас всех сейчас очень интересуют «Серапионовы братья», и статьи о Льве Лунце и о Вас тоже будут помещены в № 2 нашего сборника...

Сейчас позволяю себе ниже перечислить мои вопросы.

1. Из пяти рассказов, вошедших в сборник «Мастера и подмастерья», сегодня в Советском Союзе возможно читать один только, а именно «Пятый странник», вошедший в первый том собрания сочинений в шести томах. Я знаю, что в свое время этот сборник подвергался резкой крити-

ке. Например, один критик называл рассказ «Столяры» «хроникой желтого дома». (См.: К. Локс. Литературное обозрение.— «Печать и революция», 1923, № 7, стр. 81.) И в своем «Очерке работы» Вы сами тоже пишете, «это была, конечно, детская игра». Но, откровенно говоря, эти Ваши слова звучат не очень убедительно, потому что, я думаю, что Вы уже в этом сборнике установили свой литературный прием (то есть *как* писать, а не *что* писать), и даже если Вы потом переменяли темы (то есть «что»), Вы продолжали сохранять молодую концепцию по поводу того, *как* писать. Поэтому мне хотелось бы узнать, как Вы *теперь* думаете о своих ранних фантастических рассказах. Войдут ли они в новый восьмитомник, который скоро выйдет в издательстве «Художественная литература»?

2. С сегодняшней точки зрения литература (и культура вообще) 20-х годов нашего века кажется окруженной особой атмосферой, которая характеризуется оживленной праздничностью. Вы употребляли фон кукольного театра как литературный прием в рассказах «Столяры» и «Пятый странник»; Юрий Олеша особенно любил цирк и считал, что назначение литературы заключается в том, чтобы преображать серую действительность в розовое, радостное зрелище; Даниил Хармс и другие «обериуты» выступали на балаганной сцене в качестве литературных шутов. Как Вы думаете о таких параллельных явлениях в целом и как Вы сознательно относились к такой атмосфере того времени?

3. Из того, что Вы пишете о Хармсе в книге «В старом доме», можно предположить, что Вы лично дружили с Хармсом.

Должен оговориться, что даже если Вы совсем не потрудитесь ответить на вопросы какого-нибудь неизвестного аспиранта, я считаю это вполне справедливым с Вашей стороны. Но все же я надеюсь от глубины души на Ваше доброжелательство, о котором я часто слышал от профессора Хары и доцента Тадао Мидзуно. Пользуясь случаем, я позволяю себе обратиться к Вам с еще одной нескромной просьбой. Вы не смогли бы написать хотя бы две-три строчки для Ваших читателей в Японии? Мне хотелось перевести Ваш привет на японский язык и поместить его на первую страницу книги как предисловие.

В заключение еще раз прошу прощения за неожиданное беспокойство с моей стороны и хочу выразить сердеч-

пую признательность за то, что Вы потрудились прочитать мое письмо до конца. Из глубины сердца надеюсь получить Ваш ответ.

Искренне уважающий Вас

Мицуёси Нумано

Постскриптум:

Уже написав письмо до конца, читая Ваши последние воспоминания «Вечерний день», я нашел Ваши заметки о Юрии Олеше и захотел добавить еще кое-что. Там Вы определяете фантастическое «зазеркалье» как внутренний мир автора. (Между прочим, Мариэтта Чудакова замечает в своем прекрасном исследовании «Мастерство Юрия Олеши», что сцена у уличного зеркала в «Зависти» напоминает рассказ А. Грина «Безногий», в котором тоже употребляется уличное зеркало как литературный прием.) Но не можно ли подумать, что такое зеркало символизирует дух того времени? Я считаю это зеркало стержнем искусства Юрия Олеши, которое преображает повседневную действительность в *праздничное* зрелище, и в этом преображении-то заключается сущность функции его литературной фантазии...

Г. И. Зубрис, г. Херсон, 23. VII. 1979

Глубокоуважаемый Вениамин Александрович!

В этот раз почему-то с опозданием вышла «Звезда», которую я так ждал из-за Вашей вещи «Вечерний день». Это для меня было очередной встречей с Вами, а первая произошла где-то в 1946 году. ...А позднее, в 9—10 классах, я навсегда стал Вашим читателем. А уж, став врачом, я стал считать «Доктора Власенкову» чуть ли не своей книгой! Все Ваше, что удавалось увидеть, прочитывал, как всегда кое-что выписывал для себя, но как-то не осмеливался написать Вам, а вот прочел «Вечерний день», и захотелось Вам написать. Ваши раздумья близки читателю, это несомненно, это закономерно, но как-то не все рождает адекватные мысли. Вам очень удался набросок об Эм. Казакевиче, о К. Г. Паустовском — очень генерирующие заметки, заставляют думать, вновь перечитывать их, вдруг впервые находить в них то, что как-то ускользнуло или не пронзило когда-то. За это громадное Вам спасибо! А вот о Юрии Карловиче Олеше я хотел прочесть у Вас больше, подробнее, трогательнее, если хотите, интимнее, теплее.

Он еще ждет своего историка, литературоведа. Кстати, в «Москве» № 4—5 за этот год хорошо, очень душевно о нем, сложном, непонятном и — как мне кажется — непонятом!!! — написал А. Старостин... Каждый читатель приходит к своему писателю, или писатель находит своих читателей, по книгам которых скучает, не может обойтись. Я думаю, что и мой сын, когда подрастет, будет плакать и мучаться бессильным гневом над «Двумя капитанами», и так будет всегда, пока будут читать. Ведь воскликнул же, кажется, Белинский: «Ноздрев еще долго не выведется из мира!» А Ромашов? Разве его отменишь или улучшишь?

Меня особенно взволновало поведанное Вами о годах Великой Отечественной войны, о вылете из блокированного Ленинграда, а когда оказалось, что «самым тяжелым» оказались Вы и еще некто, не весившие и ста с лишним кг, мне показалось, что это произошло со мной. Прошу Вас простить меня за мое письмо. Остаюсь Вашим читателем с уважением и верностью —

Г. И. Зубрис
Восточно-Сибирское море. 24/VIII. 1980

Здравствуйте, Вениамин Александрович.

Вы один из виновников того, что я стал моряком-полярником.

Родился я в 1933 г., а старшая сестра в 30. В четыре года я научился читать, а когда сестра пошла в школу и готовила уроки, меня выгоняли за двери, т. к. я ей постоянно подсказывал. Но я хорошо рисовал, и меня звали на помощь, когда сестре задавали изобразить п/х «Челюскин» или папанинскую льдину. Сначала я хотел стать Буденным и ездил на собаке, размахивая палкой, потом шофером. После рисунков решил, что буду полярником. В 1947 г., когда ко дню рождения матушка подарила мне книгу «Два капитана», я окончательно решил стать моряком-полярником.

Книгу Вы написали потрясающую, на сегодня я читал ее от корки до корки 9 раз, множество раз читал отрывки.

Вы, наверное, в недоумении, кто же это пишет? Отвечаю. Пишет Вам Холоденко В. А., капитан л/к «Ленинград», которому Вы подарили свою книгу с автографом.

11 апреля с. г. начальник пароходства приказал мне

быть в 15 часов в клубе профсоюзов по форме и прицепить все мало-мальски ценные знаки отличия. Продырявил я форменную тужурку знаками «Почетный полярник», «За безаварийную работу», «Капитан дальнего плавания», приколол орден и прибыл по назначению. Присутствующим там объяснили, что в честь 100-летия ДВ пароходства будут киносъемки. Во втором отделении обольстительная женщина Галина Викт. Хамидуллина начала рассказывать о жизненном пути одного моряка, и тут я понял, что это обо мне. При всем моем малокровии я покраснел и пригнулся. Но обаятельной женщине этого показалось мало, и она позвала меня на сцену. Тут я чуть не сгорел со стыда. Гребу из 12 ряда через провода и шланги, растянутые по клубу, и в душе матерю ее. А она мило спрашивает меня: «У Вас есть книга «Два капитана»?» — «Есть».— «Дома или на ледоколе?» — «Дома».— «Ну пусть теперь будет и на ледоколе».

Отвернувшись от микрофона, который она норовила засунуть мне в гортань, вполголоса я сказал ей со злостью: «Стоило для этого звать на сцену! Не могла дать книгу просто так?» Но когда она открыла обложку и ткнула пальцем в автограф, я чуть не рухнул на подмостки, несвязно поблагодарил ее и спрыгнул со сцены. На ходу меня догнали две смазливые девицы в коротеньких юбчонках и выдали по паре гвоздик и гладиолусов. Вернувшись на место, я разглядел, что надпись сделана 1 апреля, и снова начал нехорошо думать о Гал. Викт. Но затем вспомнил Ваш почерк и роспись на титрах телефильма «Открытая книга» и уверился, что подписали книгу Вы.

Через пару дней Гал. Викт. позвонила, извинилась, что не предупредила о съемках, и пригласила на просмотр. Но я не смог прийти, т. к. на ледоколе уже был предотходный сумасшедший дом. В обед 27 апреля мы ушли в Арктику, а вечером по телевизору показывали эти съемки. Недавно ко мне прилетала жена и рассказывала, что будто бы я весь целиком, увидев Ваш автограф, выражал удивление, неожиданность и радость, а позавчера прислала письмо, пишет, что звонила Гал. Викт. и очень расстроилась, узнав, что я до сих пор не поблагодарил Вас за книгу.

Честное слово, я не знал, как Вас благодарить. Радиограммой — будет сухо и официально. Письмом — о чем писать? Вы столько перевидели на своем веку, что Вам будет неинтересно. Но все-таки собрался с силами и сел за письмо.

Вениамин Александрович, глубоко Вам благодарен за подарок. Еще больше за то, что Вы написали такую великолепную книгу. Вот уже 33 года я перечитываю Вашу книгу, когда получаю от жизни очередную плюху, она всегда помогает мне побыстрее очухаться. Думаю, что не я один такой...

Ледокол «Ленинград» самый красивый ледокол в мире. Построен в Финляндии в 1961 г. 30 октября, скоро ему будет 19 лет. Длина 122 м., ширина 24,5 м., осадка 10,5 м., мощность 26 тысяч лошадиных сил. Прекрасно слушается руля и винтов, которых у него 3.

В начале ноября мы вернемся домой. Приезжайте в гости, не пожалеете. Познакомитесь на ледоколе с отличными людьми, много красот увидите во Владивостоке.

Посейчас не могу понять, как оказался у меня Ваш подарок, каким путем? Напишите об этом, если Вам не трудно.

Читать хорошие книги для меня высшее наслаждение, но т. к. мы додумались превратить книги в дефицит, то я выписываю все журналы и произведения, понравившиеся мне, выдираю, а потом сшиваю. К сожалению, часто на них надпись «журнальный вариант».

До свидания, Вениамин Александрович. Желаю Вам здоровья и долголетия.

Если в течение месяца надумаете мне написать, то пишите 686610, п. Певек Магаданской обл., л/к «Ленинград» Холоденко В. А.

Жму Вашу талантливую руку *Холоденко.*

P. S. А мадам Власенкова в телефильме какая-то истеричка. В книге лучше.

Б. Я. Бухштаб. 17.XII.1979

Дорогой Веня!

Твоя телеграмма согрела мне душу. Спасибо тебе и за нее, и за книгу, и, главное, за дружбу, прошедшую через всю нашу жизнь. Она поддерживала меня в трудные дни, а путь наш от 20-х до 80-х годов не был — во всяком случае, часто не был — легким путем. Мы видели, как даже малые шаги в сторону от дороги, указываемой внутренним компасом ученого и писателя, быстро выводили на путь духовного распада. В нашем поведении играло роль и чув-

ство локтя, и я счастлив, что прошел жизнь с такими соратниками, как ты. (...)

Твоя книга издана «Современником». Я тоже заключил договор с этим издательством на книгу моих разысканий в андрониковском роде, но, конечно, без художественных прикрас. Она будет называться «Литературоведческие расследования». Сейчас я и занят работой с секретарем над этой книгой.

Передай мой сердечный привет и благодарность Лидии Николаевне. Г. Г. благодарит вас и кланяется вам.

Целую тебя. *Твой Боря*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Это кажется странным, но я редко остаюсь наедине с самим собой, и даже если в комнате нет никого, кроме меня, это еще не значит, что я способен увидеть себя, свое дело и свое прошлое спокойно и беспристрастно. Лишь в последние годы мне удавалось время от времени добираться до самого себя. Нужно многое, чтобы пробиться через жалость к себе, через трудность самооправдания, но зато, когда это удается, и выигрываешь многое. Полузнание или даже четвертьзнание самого себя — одно из самых неодолимых последствий пережитого.

Не пушкинское «И с отвращением читая жизнь мою...» повторяется в душе, когда я пишу свои воспоминания. В прошлом — ошеломляющее, почти нетронутое богатство лиц и картин, небывалых по своей остроте и значительности. Можно ли, не всматриваясь в себя, не освободившись от взгляда «поверх вещей», рассказать о них убедительно и правдиво?» [1]

Впрочем, эта книга — не воспоминания. Если представить себе жизнь писателя как путешествие во времени, начавшееся еще в те далекие годы, когда он был гимназистом приготовительного класса, эта книга — путевые заметки, дневник. Я воспользовался лишь небольшой его частью, и, если бы разговор с архивом возобновился, у него было бы в чем меня упрекнуть.

Архив. Почему ты не решился опубликовать письма читателей? Разве эти письма не поддерживали тебя, когда сомнения доходили подчас до отчаянья и перо падало из рук?

---

[1] «Несколько лет» («Новый мир»).

Я. Тогда стоило бы, пожалуй, опубликовать и мои ответы. Но я писал без черновиков. Сотни, а может быть, и тысячи моих ответов рассеяны по всему миру. Кроме того, это было бы нескромностью. Читатели могли бы осудить меня — и справедливо.

Архив. «Люди и отношения» — так назван один из разделов. Но «люди» едва намечены, а «отношения»... Тебе не кажется, что они остались в тени? Ясно только одно: дружба украсила твою жизнь. Только дружба?

Я. Не так уж и мало! Но не подражай моим критикам. Они часто — увы, слишком часто — упрекали меня за то, чего нет в моих книгах.

Архив. А внелитературный круг? Можно подумать, что ты не высовывал носа из своего кабинета. Среди рукописей немало фронтовых блокнотов, а в блокнотах — почти законченные сюжеты.

Я. Они похожи на тысячи других. Еще мой учитель академик Владимир Николаевич Перетц любил говорить, что новый сюжет выдумать невозможно.

Архив. Не слишком ли много места ты отдал истории своих книг? В конце концов, кому, кроме тебя, это интересно?

Я. Ты прав. Но что делать! Я никогда не переставал считать себя историком литературы, и мне показалось существенным опубликовать то, что может показаться интересным другим историкам литературы.

Архив. А женские исповеди? Безотчетные, с грамматическими ошибками, трогательно-прямые! Неужели никто не прочтет их, кроме тебя?

Я. Кто знает! Самые значительные из них принадлежат женщинам, пожелавшим остаться неизвестными. Опубликовать неподписанную исповедь? За кого ты меня принимаешь? Кроме того, им не всегда можно верить. Кстати, ты не помнишь, где я недавно прочел, что вымысел выше правды?

Архив. Я не помню, потому что у меня нет памяти, кроме твоей.

Это был длинный разговор, и я не стану утомлять им читателя. Между мной и Архивом сложные отношения. Рукописи в красных и зеленых папках, безмолвные и покорные, лежат на полках, терпеливо дожидаясь своего часа.

1977—1978

В СТАРОМ ДОМЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

В предисловии к первому полному изданию «Былое и думы» Герцен писал, что, может быть, он переоценил свой труд, потому что «в этих едва обозначенных строках схоронено так много *только для меня одного;* может, я гораздо больше читаю, чем написано; сказанное будит во мне сны, служит иероглифом, к которому у меня есть ключ. Может, я один слышу, как под этими строками бьются духи... может, но оттого книга эта мне не меньше дорога» (т. VIII, стр. 11).

Эти слова стояли передо мной, когда я писал свои воспоминания. Я знал, что строки их «едва обозначены», что живой отпечаток времени нашел в них лишь «иероглифическое отражение». Но я знал и другое: прошлое никогда не оставляло меня. Оно шло за мной следом, оно скрывалось где-то в глубинах памяти, как бы гордясь своей недоступностью, уходом навсегда. Это была мнимая недоступность.

В известной сказке Гауффа превращенный в аиста халиф не может вернуть себе человеческий образ, пока не вспомнит условленного магического слова. Поиски этого слова похожи на захватывающий труд воспоминаний: мысль, важная для далекого или близкого прошлого, должна быть не найдена, но открыта. Более того, она должна быть открыта в пору своего расцвета. Тогда-то, мне кажется, и возникает «заметность» прошлого. Тогда-то и вручается нам герценовский «ключ». Но, может быть, «он нужен только для меня одного»? Я не задавал себе этого вопроса. Заметки о работе семинара по современной прозе, которым я руководил в двадцатых годах на курсах при Ленинградском институте истории искусств, случайно сохранились в моем архиве, погибшем в годы ленинградской блокады. Я давно бросил бы в огонь пожелтевшие, испи-

санные неразборчивым почерком школьные тетради, если бы, перелистывая их, не натыкался на «осколки времени» — если представить себе понятие времени в его вещественном, материальном значении. В этих осколках, мелькавших здесь и там, зеркально отражался узкий, но содержательно-сложный краешек стремительно развертывающейся литературы. И ведь странная вещь! Мы почти не замечали всего этого богатства хлынувших в литературу новых имен. Потому ли, что новое в искусстве было трудно отличить на фоне необозримой новизны, из которой состояла жизнь? Или потому, что здесь вступала в силу «незаметность» настоящего — в противоположность той «заметности прошлого», которую нам предстояло открыть?

Разумеется, лишь небольшая доля великого множества литературных явлений двадцатых годов отразилась в занятиях моего семинара. Мы шли петляющей дорогой, но карта этой дороги, быть может пунктирная, записана по живым следам.

Так сложилась эта небольшая книга, представляющая собой часть более обширного замысла. По жанру этот труд приближается к художественно обработанному архиву автора, поскольку превращение современного материала в исторический происходило в течение десятилетий на его глазах.

Рассказывая о встречах в двадцатых годах с писателями и историками литературы, я не стремился ограничить себя этим десятилетием. Отношения развивались, освещая подчас обратным светом начальную пору советской литературы. Так, продлены воспоминания, посвященные Вс. Иванову, И. Эренбургу, Ю. Тынянову. В них я воспользовался некоторыми прежде опубликованными страницами. Я не рассчитываю написать исчерпывающую картину литературной жизни Ленинграда в двадцатых годах. Но отсутствие этих страниц сказалось бы в решении даже и той скромной задачи, которую я поставил перед собой.

ДОМ № 5

В ту пору я не интересовался историей дома № 5 на Исаакиевской площади, в котором помещался Российский институт истории искусств. Мне было двадцать два года, я только что окончил университет, только что выпустил свою первую книгу, только что был приглашен вести семинар по современной литературе на Высших курсах при

этом институте — и в этом «только что» лишь промелькнула застывшая роскошь старого дома, в который ворвалась молодежь, стремившаяся все узнать и все устроить посвоему — если не в истории, так по меньшей мере в истории литературы.

В запомнившемся контрасте между старым и новым было что-то беспокоившее меня, связанное с ощущеньем, что я чего-то не заметил, просмотрел по молодости лет. Это-то ощущенье и заставило меня поехать в Ленинград весной 1969 года.

Что и говорить, Ленинград как был, так и остался городом, который, неизвестно как и почему, продолжает участвовать в моей жизни, хотя вскоре после войны я переехал в Москву. Прожив в Ленинграде четверть века, я ничуть не устал от любви к нему, от неизменного удивления и восхищения. Знаменитое гоголевское «Редкая птица долетит до середины Днепра» становится — как это ни странно — особенно понятным в Ленинграде. Гоголь знал, что ему не только простят, но с радостью примут это преувеличение, потому что оно подсказано невозможностью иначе выразить чувство восторга.

Но дом № 5 на Исаакиевской площади, в котором помещается теперь Институт театра, музыки и кинематографии, как ни странно, никогда не вызывал во мне этого чувства, хотя я, разумеется, десятки раз видел его, бывая в Ленинграде. Почему? Не знаю. Может быть, потому, что у меня была счастливая молодость и все происходившее в этом доме соединялось в обыкновенности этого счастья, которое в ту пору я не замечал и ничуть не ценил?

Теперь, когда стало ясно, что он связан с неповторимой полосой моей жизни, он отделился от других воспоминаний, встал в стороне. Поездка была особенная — к дому как старому, строгому другу.

Он оказался не таким уж и старым, конца XVIII века. В начале тридцатых годов XIX века он перешел к министру внутренних дел А. А. Закревскому. Его жена, Аграфена Федоровна,— личность, занимающая немалое место в нашей пушкиниане. Пушкин посвятил ей знаменитый «Портрет», две последние строчки которого: «Как беззаконная комета в кругу расчисленном светил» — вошли в обиход русской речи как поговорка.

В пятидесятых годах в доме помещалось испанское посольство, а в шестидесятых он перешел к семейству Зубовых, потомков известного Платона Александровича Зубо-

ва, фаворита Екатерины Второй. Внешний вид здания был значительно изменен, фасад украшен гирляндами и пилястрами. Еще прежде во дворе была построена большая стеклянная галерея. В ней находился впоследствии большой зимний сад, который был виден из аудитории, выходивших окнами во двор.

В 1912 году в этом доме был открыт первый русский Институт истории искусств. Учредителем его был владелец дома, Валентин Платонович Зубов. Его лекцией открылись курсы, которые в 1916 году получили права высшего учебного заведения.

Мне повезло, дом почти не изменился за сорок пять лет. И ведь оказалось, что не так уж я был непамятлив! Я вспомнил лесенки из одной комнаты в другую, антресоли, перила. Я нашел разбросанный по всему дому гарнитур — кресла с высокими спинками, крытые тогда шелком, а теперь кожей, стулья, бюро красного дерева и другое бюро, с резьбой. Впрочем, резьба, напоминавшая заставки в старонемецких книгах, была и на стульях и на спинках диванов — цветы, античные головки, амуры.

Я вспомнил великолепный зеленый зал — позднее барокко — с медальонами на пасторальные темы, с подоконниками, покрытыми малахитом, с венецианскими окнами, с зеркалами во всю стену — зал, в котором выступал в 1928 году огромный, усталый, стриженный наголо Маяковский. Наконец, я нашел аудиторию, в которой собирались мои слушатели, и соседнюю, в которой Н. С. Тихонов вел семинар по поэзии.

Многое я узнал от сотрудников института, с которыми не расставался в дни этого осмотра. Я узнал, например, что канцелярия наших курсов находилась в комнатах семейного зубовского сейфа, отрезанных от других комнат массивной стеной. В этом сейфе мне показали еще и внутренний сейф, в котором за стальной дверью, должно быть, хранились бесценные сокровища самого Платона Зубова, пожалованные ему Екатериной Второй. Впрочем, в этих сейфах и ныне хранятся сокровища, только совсем другого рода. В старинном шкафу стоит, например, нотная библиотека Елизаветы Петровны.

Пытаясь восстановить хотя бы в общих чертах первоначальную историю создания института, я написал В. П. Зубову (в 1925 году он уехал в Париж). Он ответил мне и прислал свои воспоминания.

В 1907 году три русских студента, учившихся за границей, решили создать в Петербурге Институт истории искусств, по образцу флорентинского, состоявшего из богатой библиотеки, в которой время от времени читались лекции и доклады. Это были В. П. Зубов, М. И. Семенов, племянник известного географа, и Т. С. Трапезников, родственник известного меховщика Сорокоумова, «того самого,— писал В. П. Зубов,— который на свечке жег в присутствии жены сторублевые бумажки, чтобы отучить ее от скупости».

Решено было прежде всего составить библиотеку. «Мы поехали в Лейпциг, вошли в сношения с большими книжными фирмами и покупали, покупали, покупали».

Осенью 1910 года библиотека, приобретенная на средства В. П. Зубова и состоящая из 3000 томов, была отправлена в Петербург. Забегая вперед, надо отметить, что в первые же послереволюционные годы она увеличилась до 50 тысяч.

«Вставал вопрос, где быть Институту,— писал В. П. Зубов.— Моя мать посоветовала мне занять нижний этаж нашего семейного дома на Исаакиевской площади. К помещениям Института примыкали мои личные апартаменты, которые с его ростом постепенно стали сокращаться. Большая аудитория вмещала около ста слушателей. С одной стороны к ней примыкали читальный зал и книгохранилища, с другой — мой кабинет».

Упомянув о том, что его ближайшими сотрудниками были В. А. Чудовский и Н. Э. Радлов, мой корреспондент перешел к «идиотским бюрократическим трудностям», которые ему приходилось преодолевать, оформляя юридическое существование института: «Совался я в три министерства: Просвещения, казалось бы, в первую очередь компетентное, Двора — как владельца главных художественных хранилищ и Академии Художеств, и Внутренних дел, в лице градоначальства. Одно перебрасывало меня к другому, никто не желал принимать ответственности, которой, в сущности, не было: я ничего не просил, кроме официального штемпеля, ни денег, ни чинов. Под конец подумывал, не обратиться ли в Государственное коннозаводство...»

Институт был открыт 2 марта 1912 года. Вскоре к библиотеке В. П. Зубов присоединил «систематические курсы без экзаменов и дипломов». «Я хотел дать пример бесплатного образования, которое позже было принято правительством Советской России». И новый институт стал быстро развиваться. В числе преподавателей были виднейшие уче-

ные: византолог Д. А. Айналов, историки искусства С. М. Волконский, Н. Н. Врангель, О. В. Вальдгауэр, В. Я. Курбатов. Число слушателей достигло 300 человек, и В. П. Зубову пришлось закрыть прием за отсутствием мест.

После Октябрьской революции, когда «все состояния пошли на дым и дома были отчуждены,— писал далее В. П. Зубов,— я стал смотреть на себя как на стоявшее во главе Института должностное лицо нового правительства. Я, так сказать, сам его у себя конфисковал... Но когда я собрал Совет профессоров и предложил официально войти в контакт с новой властью, я встретил сопротивление. Мне удалось добиться от своих коллег, что Институт пока что будет оставаться нейтральным. Впрочем, я нисколько не считался с этим платоническим постановлением и продолжал действовать как единственный представитель Института. События оправдали мои действия, и сопротивление погасло...»

В продолжение трех лет при ближайшем участии А. В. Луначарского был создан научно-исследовательский институт, состоявший из пяти «разрядов»: археологического, истории театра, музыки, изобразительных и словесных искусств. Энергичным помощником В. П. Зубова был известный эллинист и театральный деятель А. Пиотровский. Разряд истории музыки возглавлял А. Глазунов.

Впоследствии при институте были открыты курсы искусствоведения — высшее учебное заведение, в котором кафедры занимали выдающиеся ученые Ф. Ф. Зелинский, И. Ю. Крачковский, В. М. Алексеев, В. В. Бартольд, Л. В. Щерба, В. В. Струве, И. А. Орбели. К ним присоединились еще молодые тогда В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум, Б. М. Энгельгардт, В. В. Виноградов, Ю. Н. Тынянов.

...Наша переписка внезапно оборвалась — в ноябре 1969 года В. П. Зубов скончался в возрасте восьмидесяти трех лет. О дальнейшей истории института я мог судить лишь по архивам и отчетам.

Нетрудно было убедиться в том, что ими никто и никогда не интересовался. Судя по реестру дел, за сорок пять лет кем-то была затребована единственная справка. Между тем загляните в «Краткий отчет о деятельности Российского института истории искусств за 1921 год» [1]—и вы

---

[1] Гос. муз. научно-исследовательский институт. Историографический кабинет. Инв. номер 14994.

легко убедитесь в том, что в те времена «первый русский художественно-исторический институт имел на Западе лишь немногочисленных собратий» — как писал В. П. Зубов. Среди них на первом месте называется немецкий институт, который по своему уровню и размаху был бесконечно ниже Российского института истории искусств. Общая оценка его деятельности принадлежала А. В. Луначарскому. В отзыве о книге А. А. Гвоздева «Из истории театра и драмы» он писал:

«Издательство «Academia» выпустило целый ряд работ различных отделов Всероссийского Института Истории Искусств. Знакомый с работами этого Института и по его отчетам я не могу не отметить, что почти все без исключения издания свидетельствуют об интенсивной и удовлетворительной деятельности его.

Иной раз раздаются вопросы о том, почему деятельность Института не направлена по строго-марксистскому руслу. Ответ на это прост ...Марксист-искусствовед как нельзя больше заинтересован в научном искусствоведении вообще. Конечно, когда наука является фальсификацией, когда от нее разит метафизическим запахом, она становится вредной. В работах Института нет ничего подобного. Это в общем строго-научные, отчасти популяризирующие работы, выдержанные в тонах, в общем параллельных интересам нашей революции» [1].

В письме Ф. Н. Петрову (начальнику Главного управления научных и музейных учреждений Наркомпроса РСФСР) Луначарский находил существование института «весьма полезным»:

«...Мы можем бороться... с контр-революционными тенденциями, с попытками заостренной антимарксистской трактовки ученых тем и т. д. Никаких подобных тенденций у Института Истории Искусств нет и в помине. Я полагаю поэтому, что всю шумиху вокруг Института надо самым решительным образом прекратить. Если подходить с подобной точки зрения, то надобно устранить все ученые учреждения, начиная с Академии Наук... В особенности теперь... было бы совершенно недопустимо ставить какие бы то ни было трудности группе очень передовых ученых, работающих с очень большой нагрузкой в области, которая в России еще остается столь мало разработанной» [2].

---

[1] «Литературное наследство», т. 82. М., 1970, стр. 60.
[2] Там же, стр. 61.

Нужны годы труда и не одна объемистая книга для того, чтобы охватить в целом деятельность института. Приведу только один пример.

В 1922 году Разряд истории изобразительных искусств выделил Новгородское отделение с целью «всестороннего исследования и изучения памятников Новгорода и его окрестностей». Члены этого отделения изучали древнерусское искусство отнюдь не в кабинетах, а в Белозерском и Владимиро-Суздальском крае, в Ладоге и Пскове. В течение двух лет они впервые произвели в Новгороде точнейшие архитектурные обмеры, которые после Великой Отечественной войны легли в основу восстановления разрушенных бесценных исторических зданий.

Все это — и многое, многое другое — лишь промелькнуло передо мной, когда я, думая о том, как плохо мы знаем историю русской науки, перелистывал страницы «отчетов о деятельности», докладов, записок. Отмечу, что в них чувствуется трогательная скромность,— хотя, кажется, было — да и есть — чем гордиться.

СЕМИНАРЫ

Зимой 1919 года в Москве я бывал на Пушкинском семинаре, который вел на своей квартире высокий, слегка сгорбленный, с тонкими чертами серо-желтого, пробкового лица Вячеслав Иванов. О Пушкине говорили сосредоточенно-тихо, проникновенно, умно, как о тайне, которую еще никому не дано разгадать. Мне было семнадцать лет. Еще недавно, в шестом классе Псковской гимназии, я увлекался Писаревым. «Писаревщина как корь,— писал мне Ю. Н. Тынянов,— ею должен переболеть каждый». Корь быстро прошла. Теперь, в Москве, «писаревщина», наивно, хотя и азартно язвившая Пушкина, сменилась туманными намеками, многозначительными иносказаниями. Пушкин в семинаре Вяч. Иванова был как бы прочтен вполголоса. Мы все были в чем-то перед ним виноваты. Я не разделял этого чувства и вскоре перестал посещать семинар.

В Ленинградском университете я ходил на обязательные семинары — профессора Д. И. Абрамовича по древнецерковнославянскому языку, академика Карского по истории русского языка. Я учился у строгих учителей. У академика В. Н. Перетца — древней литературе. У Б. М. Эйхенбаума — истории литературы XIX века. У Ю. Н. Тынянова — теории литературы. Я слушал лекции

академика Л. В. Щербы по языку. Чему учили нас, студентов-филологов двадцатых годов, эти выдающиеся деятели нашей науки? Прежде всего они внушали нам, что мы должны внести в нее новое. Разумеется, это относилось не только к самому материалу науки, хотя В. Н. Перетц, например, неоднократно повторял, что филолог может утвердить себя, изучая лишь области нетронутые, не исследованные другими. Огромного роста, с шелковой ермолкой на голове, которую перед каждой лекцией он раскрывал с характерным треском,— он требовал такой безусловной преданности науке, что ученики (и ученицы) принуждены были скрывать от него, что они женятся, выходят замуж, рожают детей. Это была требовательность грозная, неумолимая, сказывавшаяся в большом и малом. Работая над очередным рефератом, я остановился перед греческим текстом.

— А, вы не знаете греческого? — укоризненно спросил меня Перетц.— Ну что ж, придется заняться.

— Владимир Николаевич, но ведь мой реферат назначен на март.

— На март? Ну что ж, отложим. Прочтете в мае.

Умению разведывать новые области науки учили нас Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский. Разделяя требовательность старшего поколения, они утверждали, что научное сочинение — заметка, книга, статья — должно быть именно сочинением, столь же реальным, как самый литературный факт. Они щедро делились с нами своими сомнениями и колебаниями, своею гордостью, что они, вместе с нами, работают в великой литературе. Они учили нас этой гордости, этой соотнесенности собственной работы — как бы она ни была мала — с работой Шахматова, Веселовского, Потебни. Они требовали, чтобы мы знали не только историю, но и атмосферу развития нашей литературной науки, и мы подсмеивались над педантизмом Пыпина, сетовали на поверхностность талантливого Венгерова, поражались гениальным догадкам Буслаева и Всеволода Миллера.

В особенности многому научил меня Ю. Н. Тынянов — ученый, не терпевший ни малейшего «украшательства» в науке. Не стесняя ни в чем своих учеников, он учился вместе с ними. Каждая его лекция была основана на тонком чувстве истории. На семинарах ему подчас достаточно было лишь своеобразно переставить материал, которым

располагал докладчик, чтобы получить неожиданную, но всегда необычайно точную картину.

Посещение лекций было необязательным в начале двадцатых годов, и это давало нам серьезные преимущества в сравнении с положением современного студента. На лекции мы могли не ходить. Неудобно было манкировать семинарами, которыми руководили любимые профессора. Но если семинарами руководили нелюбимые, то есть бездарные, профессора,— мы не ходили и на семинары. Много времени мы проводили в архивах и библиотеках, работая над рефератами, с которыми выступали часто, независимо от того, входили ли они в курсовую программу. Предмет можно было сдавать независимо от сессии, когда студент был готов к испытаниям. Конечно, этот свободный выбор был ограничен границами года: экзамены второго курса нельзя было сдавать на третьем. Но зато мы могли серьезно заниматься не всеми предметами на свете — понадобятся они нам потом или нет,— а только теми, которые действительно отвечали нашим интересам. В двадцать лет мы были взрослыми людьми, которые должны были выбрать свой путь — в науке и в жизни. Вот почему самая мысль о том, что я обязан пойти на лекцию, которую не желаю слушать, в ту пору показалась бы мне смешной.

Мы были тесно связаны с литературой своего времени, и многочисленные диспуты, дискуссии, доклады в литературных и философских обществах были для нас тем же университетом, такой же школой ответственной любви к искусству, принесшей нашему поколению неоценимую пользу.

Самый значительный семинар, внушивший мне ту простую мысль, что без полной и безусловной преданности литературе лучше держаться от нее подальше, состоялся, когда я уже окончил университет. Его устроили для своих ближайших учеников Б. М. Эйхенбаум и Ю. Н. Тынянов. Среди его участников были Б. Я. Бухштаб, Л. Я. Гинзбург, В. А. Гофман, Н. Л. Степанов. Пожалуй, можно назвать его «семинаром отбора» — иным из нас были не по плечу занятия, требовавшие основательного знания западноевропейской теоретической литературы. Они связались в моей памяти со странным ощущением, что за нами строго следит сама литература. Обсуждая самые отвлеченные вопросы, мы знали, что под ее пристальным взглядом нельзя ни хитрить, ни лгать, ни притворяться.

Я начал преподавать литературу на Курсах техники речи сразу же после окончания университета в 1924 году. Многие слушатели были старше меня. Один из них, опоздав на первую лекцию, принял меня за студента, развлекавшего товарищей передразниванием преподавателя, и громко выразил свое неодобрение.

Почти все студенты были начинающими писателями или журналистами, и теперь мне кажется странным, что, едва взяв в руки перо, я пытался учить их литературному искусству. Думаю, что этому искусству вообще нельзя научить. Во всяком случае, оно требует внутренней общности между учителем и учеником — той, которая была между Флобером и Мопассаном,— частых встреч, переписки, глубокого взаимного уважения, всматривания в творчество друг друга. Все это редко встречается в литературных вузах, которые играют заметную роль в деле образования, тоже очень важном, но лишь косвенно связанном с работой создателя художественных произведений.

Должно быть, уже и тогда, еще совсем молодым человеком, я догадывался об этом, потому что от души обрадовался, получив предложение прийти в Институт истории искусств. Мне был поручен семинар по современной прозе, Н. С. Тихонов согласился вести семинар по современной поэзии.

Случалось, что мы устраивали совместные обсуждения, полезные не только для слушателей, но и для нас. На одном из них присутствовал Осип Мандельштам, и обычные занятия вдруг вспыхнули, превратились в спор, запомнившийся потому, что в нем отразились существенные черты тогдашней литературной жизни.

Это было в 1926 году, и Тихонов, недавно отказавшийся от «голой скорости баллады», был под ударами критики, утверждавшей с сожалением, что «золотая цепь его творчества порвалась». Он часто со смехом цитировал эту фразу.

Мог ли он ожидать, что его новая позиция, рельефно сказавшаяся в «Дороге», встретит противника в лице Мандельштама? Гордо закинув голову, полузакрыв глаза, Мандельштам возражал против «бумажной поэзии», против голого смысла, равного кратчайшему расстоянию между двумя точками: «в то время как это расстояние — бесконечность». Это была защита права поэзии на пророчество, на разговор с вечностью.

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется...

«Слепые ласточки» то и дело взлетали в его вдохновенной речи.

Жилистый, красный, худой, даже какой-то вогнутый, затянутый по-солдатски, Тихонов отстаивал свою позицию уверенно, с глубоким знанием классической и современной поэзии. Он не отрицал колеблющегося, идущего на ощупь поэтического слова, но предпочитал меткость, отчетливость развертывающейся мысли, не нуждающейся в изысканности отгадок.

Они схватились друг с другом перед студентами, впрочем не находившими ничего исключительного в этом споре. Свидетелями подобных схваток они бывали не раз...

ЭСКИЗ К ПОРТРЕТУ

В ту пору образ Эренбурга возникал передо мной в слегка туманном освещении, как бы в клубах дыма от его тринадцати трубок.

О нем много и охотно говорили: он — человек богемы, он с утра сидит в кафе, за окном — Париж, Мадрид, Константинополь. Гора исписанной бумаги не помещается на маленьком столике, листки падают на пол, он терпеливо подбирает их, складывает и снова исчезает в клубах дыма. Он — европеец, улыбающийся уголком рта, он — воплощенье равнодушия, сарказма, иронии. Он — путешественник, журналист, легко пишущий книгу за книгой.

Через много лет несколько строк в книге «Люди, годы, жизнь» показали мне, как я ошибался: «...Был я бледен и худ, глаза блестели от голода... Годы и годы я ходил по улицам Парижа с южной окраины на северную: шел и шевелил губами — сочинял стихи».

1

— Можно ли считать «Хулио Хуренито» романом? — так я начал свою лекцию.— Едва ли. Ведь именно этого опасался сам Эренбург. «Мне было бы весьма мучительно,— писал он,— если бы кто-нибудь воспринял эту книгу как роман, более или менее занимательный».

Для романа характерно ступенчатое, кольцевое или параллельное построение. А в книге Эренбурга нет ни того, ни другого, ни третьего. Может быть, это — огромный, рас-

тянувшийся на триста пятьдесят страниц фельетон? В самом деле: отправляясь от «малых» тем, Эренбург приходит к широким социальным явлениям. Беглость, разговорность, шутка, прикрывающая серьезную мысль,— именно так работают наши лучшие фельетонисты Сосновский, Зорин, Кольцов.

Где же искать «пункт отправления» этой книги — в классической или современной литературе, в русской или западноевропейской?

Не знаю, додумался ли бы я до сравнения романа Эренбурга с житиями святых, если бы не лекции академика В. Н. Перетца. Мы отлично знали, что в любом житии вслед за предисловием, в котором автор — обычно ученик святого — извинялся за грубость и невежество, следовала биография праведника, непременно с самого детства, потом рассказ о его подвигах, сопровождавшийся поучениями, и, наконец, описание смерти, за которым обычно следовала похвала учителю. Часто рукопись заканчивалась предсказаниями — как жития Андрея Юродивого или Василия Нового. Для житийной литературы был характерен приподнятый, дидактический язык, как бы обращенный через головы слушателей ко всему миру. Очень странно, но я действительно нашел все эти черты в «Хулио Хуренито».

В предисловии, точно как в житии, ученик святого жалуется на свои слабые силы: «С величайшим волнением приступаю я к труду... Моя память смутилась и одряхлела. Со страхом я думаю о том, что многие повествования и суждения Учителя навеки утеряны для меня и мира...»

Так же, как житие, «Хулио Хуренито» написан с поучительной целью: «Для чего же Учитель приказал мне написать книгу его жизни?.. Не для скалистых мозгов, не для вершин, не для избранных ныне пишу я, а для грядущих низовий, для перепаханной не этим плугом земли...»

Так же, как в любом житии, вслед за «подвигом» следует «поучение», обращенное не только к ученикам, а ко всему человечеству и подводящее к заключительному предсказанию.

Я закончил свою лекцию скромно, отнюдь не настаивая на том, что сделал открытие. Но, боже мой, что поднялось, едва я произнес последнюю фразу! Сперва один слушатель, потом другой и третий попросили слова, и начался спор, сперва со мной, потом друг с другом. Стоит отметить, что и студентам и преподавателю было немногим больше (или меньше) двадцати лет. Привыкнув к сдержанной

обстановке университета, я был озадачен, когда спор, разгораясь, перешел в скандал, который явился унимать сам комендант Бобков, усатый, в защитной гимнастерке и выцветших, оставшихся еще от царской армии брюках.

2

Разгоревшийся спор с особенной четкостью определил характер семинара: передо мной были молодые люди, энергично готовившиеся занять свое место в современной литературе,— будущие писатели, критики, литературоведы. Я назову несколько имен, чтобы показать, в какой полной мере осуществились эти стремления: Л. В. Успенский, В. Н. Орлов, Т. Ю. Хмельницкая, А. В. Федоров, А. Г. Островский.

Первый оппонент. Сходство «Хулио Хуренито» с житием — поверхностно и не имеет конструктивного значения. Все, что написано Эренбургом после «Хулио Хуренито», бросает обратный свет на этот роман, и становится ясно, что он представляет собою попытку вообразить некий материал, которого в действительности не существует.

Без ретроспективного взгляда понять это невозможно. Но сопоставьте «Лето 25 года» с «Хулио Хуренито», и вы убедитесь в том, что эти книги контрастны. В свете обратной перспективы становится ясно, что первая основана на подлинном рисунке (или наброске) с натуры, вторая — на опасной, близкой к стилизации пустоте. Впрочем, и в той и в другой лицо автора почти неразличимо под гримом. Кстати, сравните «Полуночную исповедь» Жоржа Дюамеля с «Летом 25 года». Париж Дюамеля почти процитирован Эренбургом. Намерение Эренбурга убедить читателя, что «Хулио Хуренито» исповедь, а не роман, наивно. Да, не роман. Игра в роман, которая не удалась даже Стерну.

Второй оппонент. В основе сюжетного произведения лежит отношение к фабуле как доминирующему началу. Занимательность сама по себе не имеет никакого отношения к художественной литературе. Сюжетная конструкция сильна своей законченностью или, точнее, ожиданием законченности, заставляющим читателя переворачивать страницы. Таков «Прыжок в неизвестное» Лео Перуца — роман, построенный на оригинальной находке: герой — в наручниках, и читатель долго не может дога-

даться об этом. «Ибикус» А. Толстого удался не потому, что А. Толстой умело воспользовался занимательным сюжетом, а потому, что в атмосфере опрокинутых социальных отношений был открыт оригинальный характер. Революция и гражданская война показаны в повести глазами современного Расплюева. Это — новый угол зрения. Он-то и является сюжетом в широком смысле слова.

Больше всего Эренбургу мешает то, что он, в сущности, прямодушен. И «Хулио Хуренито», и «Лето 25 года» написаны как бы от имени вымышленного героя, за которым скрывается отлично известный читателю автор.

Третий оппонент. Без анализа стиля невозможно понять ни удач Эренбурга, ни его поражений. Это — писатель, которому нечем тормозить развитие своей социально-психологической темы. У него нет собственного принципа композиции, он берет его напрокат. Заметили ли вы, что «Жизнь и гибель Николая Курбова» написана как бы двумя писателями? Первая половина книги (в стилистическом смысле) спорит — и весьма энергично — со второй.

Четвертый оппонент. Лучшая книга Эренбурга «Рвач» осталась вне нашего спора, может быть, по той причине, что лишь немногие из присутствующих прочитали этот роман. Между тем это была первая попытка автора увидеть страну изнутри, а не в перевернутый бинокль. Пути, которыми Эренбург идет к созданию характера, пока еще примитивны: по существу, они исчерпываются приемом повторяющегося контраста, которым пестрят страницы «Хулио Хуренито». Тематическое столкновение двух планов встречается и в «Жизни и гибели Николая Курбова» и в «Любви Жанны Ней», но в статическом виде. В «Рваче» этот прием приобретает динамичность, развивается и именно поэтому достигает цели. Одна черта, одно направление ума и чувства неожиданно сменяется другим, прямо противоположным. Прием традиционный — вспомним Стендаля. Однако именно он помог Эренбургу создать запоминающийся характер.

3

Теперь, через много лет, стало ясно, что ошибались не только мы, но и сам Эренбург. «Хулио Хуренито» не фельетон и не житие. В наши дни эта книга читается именно как роман, и этому нисколько не мешают ни фельетонная

манера, ни «историко-литературная» связь с житиями святых.

Я наметил общие черты нашей дискуссии, чтобы показать, как в те далекие годы сознание было заколдовано, захвачено значением литературной формы. Вопрос о том, фельетон или житие «Необычайные похождения Хулио Хуренито», был важнее того пророческого смысла, которым проникнуты лучшие страницы романа.

За двенадцать лет до прихода Гитлера к власти Эренбург показал герра Шмидта, для которого нет никакой разницы, кроме арифметической, между убийством одного человека или десяти миллионов, который собирается «колонизировать» Россию и разрушить — как можно основательнее — Францию и Англию.

Арифметика мосье Дэлэ, серьезно предлагавшего установить деление на шестнадцать разрядов для похорон — от нищего до миллионера,— разве эта идея не стала универсальной?

Мало кто догадывается, что судьба выдала билет дальнего следования этой книге, написанной в течение одного месяца 1921 года.

4

Соединение небрежности и внимания — вот первое впечатление, которое произвел на меня Эренбург, когда в марте 1924 года он приехал в Ленинград из Парижа и был приглашен на обсуждение его романа «Любовь Жанны Ней».

Небрежность была видна в манере держаться, в изрядно поношенном костюме, а внимание, взвешивающее, все замечающее,— в терпеливости, с которой он выслушивал более чем сдержанные отзывы о своем романе.

Ему было интересно все — и способные на дерзость молодые люди, и их учителя, выступавшие скупо и сложно.

Он много курил, пепел сыпался на колени. Немного горбясь, изредка отмечая что-то в блокноте, он, казалось, не без удовольствия следил за все возрастающей температурой обсуждения.

«Любовь Жанны Ней» — свидетельство кризиса сюжетной прозы...»

«Расчет на большую форму нарочит, историю Жанны можно было рассказать на двух десятках страниц...»

«Толстую книгу стоит написать, чтобы убить ею критика,— увы, толстый роман Эренбурга легок, как пух! Им никого не убьешь...»

«Русские герои книги чувствуют себя неловко среди парижских декораций».

«От книги нельзя оторваться, но для этого «нельзя» надо было найти другой, более основательный повод».

«Как известно, Дюма ставил на стол фигурки своих героев, чтобы не забыть, кто из них еще здравствует, а кто уже погиб и, следовательно, должен отправиться в ящик письменного стола до нового романа...»

«Волшебство занимательности должно помогать, а не мешать психологической глубине — вспомним Достоевского».

«В «Любви Жанны Ней» занимательность раздражает. Она должна быть изобретена, а не заимствована. Новый сюжетный роман придет из глубин русской литературы».

Эренбург слушал, не перебивая, с любопытством. Лицо его оживилось, он как будто повеселел под градом возражений. Он стал отвечать — и с первого слова мы поняли, что перед нами острый полемист, легко пользующийся громадной начитанностью и весьма внимательно следивший за делами нашей литературы:

«Все ждали появления сюжетного романа. Теперь, когда это произошло, начинают требовать, чтобы он перестал быть сюжетным».

Да, он сознательно стремился к занимательности и удивляется только тому, что оппонент, упрекавший его в том, что эта занимательность заимствована с Запада, не сослался при этом на «Дафниса и Хлою».

Оппоненту, заметившему, что «не стоит писать толстую книгу, чтобы убить критика»,— он ответил, что пора научиться спорить, не пользуясь тяжелыми предметами, будь то полено или книга.

Он отнюдь не собирается скрывать, что сюжет романа был тщательно обдуман, более того — графически изображен. Сейчас он покажет карту, которой он пользовался, работая над романом. Разумеется, она не имеет ничего общего с фигурками Дюма,— кстати сказать, оппонент, упомянувший о них, кое-что напутал.

Он развернул перед нами карту, и нельзя сказать, что она укрепила его позицию, изложенную уверенно и умело. Что-то наивное показалось вдруг в этой карте с черными кружочками, обозначавшими места встреч героев,

с разноцветными линиями, пересекавшимися и переплетающимися по мере развития романа. Были, кажется, и даты.

Эренбург понял — это почувствовалось сразу,— что карта не произвела впечатления. Он сложил ее, сунул в портфель и, отвечая на чей-то вопрос, стал интересно рассказывать о французской литературе.

5

В 1932 году Эренбург приехал в Ленинград с женой, Любовью Михайловной,— ее я тогда увидел впервые. Он позвонил мне и пригласил зайти — хотел поговорить о моем недавно появившемся романе «Художник неизвестен».

В молодости у меня бывали странные минуты оцепенения. Я шел к Эренбургу, намереваясь рассказать ему, как был написан этот роман. Я хотел рассказать ему, как еще в 1919 году почти каждый день ходил в Музей западной живописи на Кропоткинской (бывшей Пречистенке). Стены двух пролетов лестничной клетки были раздвинуты контурными фигурами Матисса, напоминавшими мне танцующих вавилонских богинь из учебника древней истории. Я смутно улавливал внутренний ритм, объединявший эти фигуры, через которые как бы можно было смотреть, но от которых почему-то не хотелось отрываться. Впоследствии, читая книгу незаслуженно забытого талантливого поэта Константина Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма», я вспомнил эти работы Матисса.

Ван Гог поразил меня роковой невозможностью писать иначе, настигшей его, как настигает судьба. По одной только «Прогулке осужденных» можно было, ничего не зная о нем, угадать его приговоренность к мученичеству и непризнанию.

В зале Гогена я с головой кидался в странный, деревенский, разноцветный мир, к которому удивительно подходило само слово «Таити». Коротконогие коричневые девушки, почти голые, с яркими цветами в волосах,— я смотрел на них с тем чувством счастья и небоязни, о котором Пастернак написал в стихотворении «Ева»:

О женщина, твой вид и взгляд
Ничуть меня в тупик не ставят.
Ты вся — как горла перехват,
Когда его волненье сдавит.

Но и это чувство, так же как воспоминание об Ассирии, когда я смотрел Матисса, так же как попытки разгадать трагическую судьбу Ван Гога, не мешало еще чему-то очень важному — тому, что я видел как бы сквозь свои мысли и воспоминания и что доставляло мне особенное, совершенно новое наслаждение. Конечно, это был только первый шаг к пониманию формы, которая, может быть, и должна оставаться незамеченной, но постижение которой с необычайной силой приближает нас к произведению искусства.

Прислушиваясь к этому чувству, я принялся через несколько лет за роман «Художник неизвестен». Я написал его дважды. В первой редакции, оставшейся в рукописи, он напоминал трактат об искусстве, в котором я стремился столкнуть два взгляда на жизненную задачу — «расчет на романтику» и «романтику расчета». Книга была написана без глубины, без ощущения подлинности, гибель героя была не бескорыстной в том смысле, что и она как бы служила доказательством его правоты. Юрий Тынянов, прочитав рукопись, сказал, что в романе мало прозы, и процитировал «Охранную грамоту» Пастернака: «Мы втаскиваем вседневность в прозу ради поэзии».

Я принялся за работу снова. Чтобы втащить в него «вседневность», надо было самому стать ее участником или, на худой конец, необходимой деталью. Я поехал в Сальские степи, в совхозы «Гигант» и «Верблюд», где впервые встретился с людьми, которые даже не снились мне до той поры в моей книжной, архивно-библиотечной жизни. Вернувшись, я переписал роман от первой до последней страницы, поставив его, как мне казалось, на «реалистические ноги». Я хотел рассказать Эренбургу, как мне было трудно работать. Но то ли потому, что я немного боялся его, то ли сомневался в том, что ему покажутся интересными мои ничем, в сущности, не замечательные размышления об искусстве, но как будто кто-то замкнул меня на замок с первой минуты встречи. Вместо того чтобы поддержать важный для меня разговор, в котором приняла участие прелестная, тонкая, легкая Любовь Михайловна — в ней было что-то и византийское, и парижское,— я вдруг застыл, одеревенел.

Эренбург похвалил мой роман, о котором только что появилась весьма опасная по своей определенности статья Селивановского в журнале «На литературном посту» под названием «Художник известен», и стал с интересом

расспрашивать меня о работе ленинградских писателей. Я отвечал сдержанно, коротко и даже с какой-то несвойственной мне важностью, как бы стараясь не уронить себя, хотя никто, разумеется, на мое достоинство не покушался.

Так ничего и не вышло из этой встречи. Эренбург говорил, а я, почти не слушая его, думал только о том, чтобы не сказать что-нибудь обыкновенное, заурядное, слишком простое. Не знаю, почему я держался так неестественно,— может быть, потому, что на мне было все новое, с иголочки,— костюм, рубашка, носки,— надетое впервые для этого свидания. Я ушел, а вечером снова встретился с Эренбургами на Октябрьском вокзале. Мы с женой провожали Тихоновых, с которыми в те годы были особенно близки. Все оказались в одном вагоне, и проводы вышли веселые, сердечные. Много смеялись, и, прощаясь, Любовь Михайловна сказала мне:

— Боже мой, так это вы были у нас утром? Я вас не узнала.

6

Может быть, это перевоплощение было началом знакомства, которое с тех пор не прерывалось. Мы переписывались, Любовь Михайловна присылала мне из Парижа понравившиеся ей книги или новинки, о которых говорили в литературных кругах. В книгах Эренбурга, которые я получал от него с неизменной краткой дружеской надписью, я встречал совершенно недоступную для меня политическую зоркость, с которой он всматривался в опасно перестраивающуюся жизнь Западной Европы.

Думаю, что умение перекидывать мост между незначительной на первый взгляд подробностью обыкновенной жизни и явлениями, граничащими с мировой катастрофой, развилось у Эренбурга именно в эти годы. В его книгах («Хроника наших дней», «Затянувшаяся развязка») появилось то, что можно назвать «вибрацией времени», ощущеньем подземных толчков в истории, а не в пространстве. «Виза времени» — книга, в которой сквозь толщу обыденности просматривается скелет с косой в руках — так некогда изображали смерть. Впрочем, эту «рентгеноскопию машинальности» можно заметить уже в «Хулио

Хуренито». Но там она носила другой характер: не пристального вглядывания, а памфлетного обобщения.

Потом началась испанская война. В тысячах комнат, в коридорах общежитий, в кухнях коммунальных квартир появились карты с воткнутыми флажками, которыми отмечалась линия фронта. Русские летчики спасли Мадрид. Колонны, штурмовавшие Сарагосу, назывались «Чапаев» или «Бакунин». По русским кинофильмам испанцы учились воевать. Там работали Кольцов, Эренбург, Савич — их корреспонденции появлялись в «Правде», в «Известиях», в «Комсомольской правде». Революция защищалась, соединив (впервые в истории человечества) испанцев с немцами, итальянцев с французами, русских с англичанами, норвежцев с чехами, норвежцев с венграми, американцев с австралийцами, поляками, болгарами, румынами.

...Всю жизнь Эренбурга преследовали необычайные, причудливые слухи. В самой его личности, в его неутомимых странствиях по всему свету, в атмосфере «громкости», в которой он жил и работал, было нечто вызывавшее ответное, почти всегда острое эхо. В годы испанской войны эти слухи приняли рыцарский характер. Эренбург — в центре борьбы. Он создает фронтовую агитбригаду, с кинопередвижкой и типографским станком. В Барселоне центурия отправляется на фронт под знаменем, на котором написано «Илья Эренбург». Он организует мировой конгресс писателей в осажденном Мадриде и выступает на этом конгрессе. Он награждается орденом Красной Звезды — в ту пору это была редкая награда.

Участие в испанской войне было для Эренбурга не только школой мужества, соединенного с энергией, поражавшей его друзей и читателей в годы Великой Отечественной войны. «Если четыре года спустя я смог работать в «Красной звезде», находил нужные слова, то помогли мне в этом, как и во многом другом, годы Испании» («Люди, годы, жизнь»). В более чем сложной политической обстановке сложился характер писателя, для которого переход от нравственной идеи к ее практическому воплощению стал фактом ежедневной жизни. Немедленная реакция на любые проявления фашизма (в его неприкрытом или замаскированном виде) после испанской войны окрашивает всю деятельность Эренбурга — художника, публициста, поэта.

7

Я всегда прислушивался к нему как к старшему, хотя дело было не в разнице лет. Он был старшим по неисчерпаемому опыту жизни, по знанию и пониманию искусства. Он был горячим, неутомимым спорщиком, никогда не сердившимся на возражения. Напротив, сердился, когда, не соглашаясь с ним, я (по нелюбви к спору) отстрапялся от защиты своей точки зрения.

У него был острый политический ум, редкая способность к предвидению, меткость в схватывании алгебраических формул истории. Мне случалось встречать людей, которые считали его человеком желчным, эгоистическим, колючим. Между тем сохранились тысячи — без преувеличения — свидетельств, говорящих о том, что он был удивительно добр, внимателен, отзывчив. Эти свидетельства — огромная сохранившаяся переписка, охватывающая необъятный круг вопросов — от личных просьб до обсуждения событий мирового размаха. Самое понятие эгоизма выглядит смешным по отношению к человеку, который жил и работал без оглядки, не щадя себя, ежедневно помогая другим, глубоко равнодушный к своему здоровью, отдыху, развлечениям. Отзывчивость была тщательная, входившая в подробности. Он не упускал ни одной возможности, несмотря на то что подчас силой обстоятельств они сводились до ничтожно малых пределов...

Мои воспоминания растянулись бы до бесконечности, если бы я стал рассказывать всю историю наших многолетних отношений. Но вот несколько «моментальных снимков».

Дождливый мартовский вечер в затемненной военной Москве 1942 года, возникающие в сумерках, скользящие по мостовой слабые, лиловатые отблески фар, прикрытых козырьками. Эренбург в берете и рыжем, набухшем от времени и дождя пальто прогуливает собаку вдоль фасада гостиницы «Москва». Фронтовая, закамуфлированная машина останавливается у подъезда, усталый немолодой офицер вылезает, расправляя затекшие руки и ноги. Взгляд его падает на сгорбленную, озябшую фигуру Эренбурга, терпеливо ожидающего, пока собака сделает свое несложное дело.

— Черт знает что! — с возмущением говорит офицер.— И откуда еще такие берутся? Просто уму непостижимо!

Он говорит это самому себе, но отчасти и мне — я стою под крышей подъезда.

— А вы знаете, кто это? Эренбург!

— Ну да?

— Честное слово!

— Да вы шутите!

Я заверил его, что отнюдь не шучу, и тогда он вернулся к машине, сказал что-то водителю, и, перешептываясь, они смотрели на Эренбурга, пока он не исчез в темноте. Все было прощено мгновенно: и до неприличия штатский, тыловой вид, и то, что кому-то, видите ли, еще до собак, и старый берет, из-под которого торчали давно не стриженные седоватые лохмы.

Кстати сказать, это был первый вечер, который я провел у Эренбурга в годы войны. Наш разговор начался с воспоминания о том, с какой непостижимой точностью он предсказал дату ее начала. Первого июня 1941 года мы вместе поехали навестить Ю. Н. Тынянова в Детское Село, и на вопрос Юрия Николаевича: «Как вы думаете, когда начнется война?» — Эренбург ответил: «Недели через три».

Теперь в его номере (он жил в гостинице «Москва», потому что его квартира на Лаврушинском была разрушена бомбой) я напомнил об этом Илье Григорьевичу. Он буркнул:

— Не помню.

С первого же слова он набросился на меня. Почему я в Москве, а не на фронте? Я успокоил его, сказав, что работаю военкором «Известий» на Северном флоте и только что приехал из Мурманска.

— Не сердитесь,— смеясь, сказала мне Любовь Михайловна,— так он набрасывается на всех.

На окнах, на столе, на полу, на диване лежали рукописи — Эренбург был как бы «вписан» в этот своеобразный пейзаж. Он похудел, был бледен, очень утомлен. В середине разговора, не допив свой чай, он расстелил на столе большую грязную карту и стал рассматривать ее с карандашом в руках, что-то прикидывая, соображая. Впечатление человека потрясенного, отдалившегося от всего случайного, неотступно думающего о том, что происходит *там,* на линии фронта, еще усилилось, когда оказалось, что он не помнит о своей статье, которую я слышал утром по

радио. Он стал уверять меня, что я ошибаюсь. Потом вспомнил и рассмеялся. В этот день он написал шесть статей.

8

Можно с уверенностью сказать, что любому из участников войны запомнилось впечатление, которое производили эти статьи, передававшиеся по радио и почти ежедневно печатавшиеся в наших газетах. Маршал Баграмян недаром считал их «действеннее автомата», и недаром Илья Григорьевич был зачислен «почетным красноармейцем» в 1-й танковый батальон 4-й гвардейской бригады.

Знаменитое суворовское «быстрота и натиск» в полной мере можно отнести к этой публицистике с ее стремительностью, меткостью и размахом.

Маршал Баграмян прав: иные статьи напоминают пулеметную очередь, причем пули уходили не в молоко, а прямо в намеченную цель. Особенность их заключается в том, что они обращены к товарищам по оружию. Вот почему Эренбург с такой уверенностью шагает через всеобъединяющее понимание чудовищности фашизма и необходимости победы. Он — не только вровень, но рядом со своими читателями, ему не приходится напрягать голос, чтобы быть услышанным. Его поймут с полуслова.

Совершенно иначе написаны статьи, которые Илья Григорьевич регулярно посылал через Информбюро зарубежным газетам и агентствам: французской «Марсельезе», американским Юнайтед Пресс и «Нью-Йорк таймс», английским «Ньюс-Кроникл» и «Ивнинг стар» и многим другим газетам, выходившим в Стокгольме, Бейруте, Каире и т. д. Голос другой — неторопливый, убеждающий, напряженный. Задача другая: второй фронт.

По самым скромным подсчетам, для зарубежных изданий он написал свыше трехсот статей. Рукописи их считались потерянными. В настоящее время они обнаружены в архиве Эренбурга, и журнал «Вопросы литературы» (№ 5 за 1970 год) оказал бесспорную услугу истории советской публицистики, напечатав некоторые из них на своих страницах (публикация Л. Лазарева).

Статьи расположены в хронологическом порядке — от июля 1941-го до января 1945-го. Это — хронология терпения, мужества, упорства и снова терпения.

Все пригодилось Эренбургу для этих статей — не только опыт испанской войны, не только глубокое понимание психологии зарубежного читателя, не только знание западноевропейской истории, ее поэзии и живописи. Статья от 10 июня 1943 года представляет собой тройной анализ. Позиции иностранных обозревателей, ломающих головы над загадкой: почему немцы до сих пор не начали наступления в России? Политики близкого прицела как характерной черты гитлеризма. Морального состояния вооруженного советского народа, который «в дни затишья мечтает о боях... Кипит возмущенная совесть России. Если на весах истории что-либо значат чувства, если весит не только золото, но и кровь, если совесть имеет право голоса на совещаниях государственных деятелей, то веско прозвучит слово России: пора!».

Для зарубежного читателя не могли пригодиться «быстрота и натиск», стремительность пулеметной очереди, расчет на понимание с полуслова. Надо было растолковать, трезво объяснять, расчетливо доказывать. Надо было умело сражаться с немецкой пропагандой, пугавшей союзников «призраком коммунизма».

Мнимая «тайна» русского сопротивления, роль самовнушения в немецком упорстве, уверенность в том, что фашисты, предвидя военный разгром, уже думают о реванше, чувство времени как необходимая черта полководца — вот малая доля в том охвате, который связывает эти статьи. Они написаны с блеском. «Откуда у русских солдаты? Это все равно что спросить, откуда в России люди». Вся статья от 14 января 1943 года пронизана этим рефреном, вдохновенным и трезвым, как стук метронома во время тревоги в годы ленинградской блокады.

9

Последние годы мы часто бывали у Эренбургов, проводили у них вечера, а летом ездили в Новый Иерусалим, на дачу. В моей памяти эти вечера соединяются, сплетаются, и, хотя каждый из них был зеркальным отражением времени, разделить их немыслимо, да и не нужно. Ежедневное, обыкновенное скрещивалось в наших разговорах с мировым, особенным, необычайным. Но, может быть, самым важным было то, что эти вечера происходили в эренбурговском доме.

На первый взгляд он мог бы показаться музеем или

картинной галереей — так много в нем первоклассных произведений искусства. Ложное впечатление! Почти все эти произведения связаны с личными отношениями — с дружбой, уважением, признательностью, признанием. Бесценные холсты, рисунки, керамику, скульптуру дарили друзья. И эта дружба продолжалась годами, десятилетиями, всю жизнь. В описании этой коллекции не найдется, к сожалению, места для тех трогательных, значительных, а иногда и забавных воспоминаний, которые можно было услышать лишь из уст самого Эренбурга. На варшавской встрече сторонников мира Пикассо за чашкой кофе набросал карандашом черта, который радостно встречает Эренбурга (в переписке Пикассо в шутку называл себя Чертом — прозвище, которое дал ему Эренбург). На бумажной салфетке остался оттиск, который хозяин кафе продал за крупную сумму.

Свидетельство другой встречи с Пикассо — раскрашенные фотографии, в которых он несколькими беглыми, подчеркнуто грубыми линиями надел на Эренбурга цветной цилиндр, а себя изобразил с бородой и в кольчуге.

Единственная коллекция, которую Илья Григорьевич собирал (в молодости), была коллекция трубок — о ней он написал свою широкоизвестную книгу. Бесценные произведения искусства привела в его дом сама жизнь.

Хозяин этого дома должен был обладать глубокими познаниями, безошибочным вкусом, талантом человечности, который привлекал к нему сердца людей, нуждавшихся в нравственной опоре.

И еще одно: жизнь меняет людей. Одни намеренно ставят между собой и жизнью невидимый заслон, обходят ее — так легче избежать ошибок. Заботясь о своей внутренней неприкосновенности, они не замечают роковых перемен в собственном сознании, перемен, ведущих к неподвижности, окостенению.

Эренбург всегда шел на приступ, любое из его произведений — будь то политическая статья, очерк, роман — было нападением. Вот почему он всегда оставался самим собой. Его крупно прожитая жизнь требовала последовательности, единства. На своем шестидесятилетии он прочел подпольную листовку, написанную им, когда ему было шестнадцать лет.

— Я готов,— сказал он,— и теперь подписаться под каждым ее словом.

10

Он был превосходным рассказчиком, спокойным, нетороцливым, но отнюдь не стремившимся «приковать» слушателя,— напротив, ничуть не заботившимся об успехе своего рассказа.

Так, однажды Илья Григорьевич полтора часа рассказывал о какой-то несчастной женщине, обратившейся к нему как депутату Верховного Совета. Мало было редкой памяти, чтобы запомнить каждую подробность этой истории. Так говорят о сестре, о близком друге. Все интересно, все важно — и вовсе не только потому, что это была действительно необыкновенная история, вобравшая в себя всю мировую сутолоку, все несбывшиеся надежды, все грустные сны неудавшейся жизни. Для Эренбурга в этой истории, как в осколке зеркала, отразилась картина века.

В другой раз он стал рассказывать, как он нашел своего друга Савича в деревушке под Фигерасом в последние дни проигранной испанской войны,—и мы своими глазами увидели комнату в крестьянском доме, ярко освещенную пламенем огромного камина, в который Савич швырял русские книги. Психологический портрет Савича, комнатного, тихого человека, который оказался в испанской войне храбрейшим из храбрых, был дан пространно, с юмором, легко, блестяще. Ощущение «пропади все пропадом», презрение к опасности — все было в этом изображении страстного книжника, сперва с отчаяньем, а потом с детским увлечением швырявшего в огонь книгу за книгой. Мне дорого минутное сожаление, с которым Савич, помедлив, швырнул в огонь мой роман «Два капитана».

— Не оставлять же фашистам!

Да, Эренбург был собеседник, помогавший, а иногда и заставлявший вглядываться в себя, постигший редкое и драгоценное искусство — ставить себя на место других.

Вот почему «Люди, годы, жизнь» оказались для меня чем-то вроде продолжения его рассказов. Разумеется, я узнал и очень много нового. Кинокадры, остановившиеся перед беспощадно внимательным объективом, сменяются размышлениями, так или иначе связанными с мыслью, пронизывающей книгу: «Приподымая занавеску исповедальни, скажу, что книга «Люди, годы, жизнь» родилась только потому, что я сумел в старости осуществить сказанные мною давно слова — победить то, что сделала со мной жизнь, и если не родиться заново, то найти доста-

точно сил, чтобы идти в ногу с молодостью». В книге десятки портретов — Пикассо, Модильяни, Бальмонт, Жолио Кюри, Бабель, Панаит Истрати, Маркиш, Фальк, Мате Залка, Кольцов, Пастернак, Алексей Толстой,— всех не перечислишь. Люди войны, труда, науки. Портреты, занимающие целые главы, сменяются контурами, беглыми рисунками — и это не поспешность, а манера.

Но больше всего — встреч с самим собой, со своим детством в Киеве, с революционной юностью, с Парижем и поисками призвания. Автопортреты — беспристрастны. Сопоставление взглядов, впечатлений, своего места в разные эпохи истории показалось бы утомительным, если бы не было тесно связано с неукротимой жаждой новизны, заражающей читателя и объясняющей мировой успех книги.

«Время проходит? — гласит печальная мудрость Талмуда.— Время стоит. Проходите вы».

Эренбург был живым отрицанием этой мысли. Движение времени он ощущал физически, как те редко встречающиеся люди, которые, не глядя на часы, определяют время. Его историзм веществен, заземлен. Он не стремится к обобщениям, более того—он их избегает. Он убежден, что любые доктрины, как бы они ни были бесспорны, не могут избегнуть доброго и строгого судьи — человеческого сердца. Он знает, что жизнь опрокидывает любые предсказания, а история — умнее наших размышлений о ней...

ПЕТРОГРАД, 1921

1

«Серапионовы братья» собирались каждую субботу в комнате Михаила Слонимского в Доме искусств. Впоследствии Ольга Форш назвала этот дом «Сумасшедшим кораблем» и рассказала о странной жизни его обитателей, полной неожиданностей и вдохновения [1]. Но ничего странного не находил в этой жизни студент-первокурсник, ходивший с поднятой головой по еще пустынному, осенью двадцатого года, Петрограду. Еще бы не гордиться! Он только что приехал из Москвы, где он чуть ли не ежедневно бывал в знаменитом «Стойле Пегаса». Он неоднократно видел Маяковского, Есенина. Он сам писал стихи — очень сложные, как ему казалось. Однажды ему случилось даже побывать

[1] См. «Жизнь искусства», 1924, № 27.

у Андрея Белого, который показал только что вышедшие «Записки мечтателя» и говорил с ним так, как будто он, мальчик, едва окончивший школу, был одним из этих мечтателей, избранников человечества и поэзии.

Очевидно, совсем другое пришло в голову Юрию Тынянову, другу моего старшего брата, приехавшему в Москву по командировке Коминтерна, где он работал в те годы переводчиком. Найдя меня среди бледных, прекрасно одетых молодых людей, называвших себя поэтами и носивших в наружном кармане пиджака порошки с кокаином, он испугался за меня и убедил переехать к нему в Петроград.

Сам не знаю, почему мне пришлась по душе эта мысль. Может быть, потому, что город Пушкина, Петра, Медного Всадника, декабрьского восстания был одним из тех городов, которые стоило завоевать, тем более что в Москве мне не удалось добиться признания даже той маленькой поэтической группы, которая называлась — не помню — или «Зеленое кольцо», или что-то в этом роде и в которую входили самые разнообразные люди, в том числе даже будущий известный врач-гинеколог.

Стремясь приблизить необычайные события, которые непременно должны были произойти со мной, я поступил одновременно в университет и в Институт живых восточных языков. Мне хотелось стать дипломатом. Меня не пугала смерть Грибоедова и нравилась жизнь Мериме. Мировая революция приближалась. Я видел себя произносящим речь в Каире, в мечети Аль-Азхар, на конгрессе освобожденных восточных народов. В свободное от государственных дел время я намеревался писать стихи или, может быть, прозу.

Словом, литературная Москва еще стояла в моих глазах, когда я впервые появился в маленькой, пропахшей дымом комнате Михаила Слонимского в Доме искусств, нимало не напоминавшем «Стойло Пегаса».

Преодолевая застенчивость, догадываясь, что я кажусь замкнутым, надменным, вглядывался я в лица будущих товарищей по литературе и жизни.

В комнатке было очень тесно. Люди сидели на кровати, на окне. Юноша с каштановыми вьющимися волосами, присев на корточки, колол кухонным ножом и подбрасывал в «буржуйку» чурки.

Один из моих новых товарищей — красивый человек, худощавый, высокий, с правильными чертами лица, кото-

рое запоминалось сразу,— показался мне старше других. Светлые глаза его были широко открыты, а когда он вдруг вступал в разговор, раскрывались еще больше, хотя это было уже почти невозможно. Это был Федин.

Другой мой новый знакомый — невысокого роста, с бледным, матовым лицом, державшийся прямо, с военной выправкой,— мягко усмехаясь, изредка вставлял в общий разговор какое-нибудь ироническое и вместе с тем дышавшее добротой и простотой замечание. Это был Михаил Зощенко.

Меня привел Виктор Шкловский, представив не по имени, а названием моего первого и единственного рассказа — «Одиннадцатая аксиома», о котором, по-видимому, знали будущие «Серапионовы братья». Потом он ушел, а я откинулся в угол кровати и стал несколько пренебрежительно, как это и полагалось столичному поэту, прислушиваться к разгоравшемуся спору. В нем принимали участие все, кроме плотного молодого человека в гимнастерке и солдатских английских ботинках с зелеными обмотками, который молча слушал, склонив большую голову набок. Это был Всеволод Иванов. Главными противниками были Федин и юноша, разжигавший «буржуйку»,— Лев Лунц, как я узнал вскоре. Это был спор, не похожий на споры молодых московских поэтов, в которых было что-то случайное, менявшееся от месяца к месяцу. Здесь — это я почувствовал сразу — спор шел об основном.

Со всей страстью, в которой трудно было отличить убеждение от литературного вкуса и которая тем не менее двигала в бой целые полки неопровержимых (как мне тогда казалось) доводов, Лунц нападал на Федина, слушавшего его терпеливо, не перебивая.

Знаменитый тезис, над которым в то время подсмеивались формалисты,— сначала *что,* то есть сначала содержание, а потом *как,* то есть форма,— лежал в основе концепции Федина, и он умело превращал его из оружия обороны в оружие нападения.

В его книге «Горький среди нас» изложено содержание этого спора, под знаком которого прошли наши «субботы» 1921 года:

«Стычка была жестокой. Истина сидела где-то в углу комнаты, ухмыляясь за спинами серапионов, поддерживавших Лунца или соблюдавших нейтралитет...

Лунц говорил: русская проза перестала «двигаться», она «лежит», в ней ничего не случается, не происходит, в

ней либо рассуждают, либо переживают, но не действуют, не поступают, она должна умереть от отсутствия кровообращения, от пролежней, от водянки, она стала простым отражением идеологий, программ, зеркалом публицистики и прекратила существование как искусство; спасти ее может только сюжет — механизм, который ее расшевелит, заставит ходить, совершать волевые поступки. Традиция сюжета находится на Западе, мы должны привести эту традицию и оплодотворить ею нашу лежачую прозу, поборов в себе пошлую, внушенную литературными дядями боязнь перед романом приключений, учась у того писателя, который владеет секретом действия, будь то Стерн или Дюма, Стивенсон или Конан Дойль, и нечего брать русскую литературу под защиту, она настолько велика, что в защите не нуждается, ограждать ее от западного соседа — значит обречь на повторение пройденного, а великое, будучи повторено, перестает быть великим. Поэтому наш девиз — на Запад!..

Я говорил так: мечта литературы состоит не в том, чтобы размножать книжные образцы, все равно какие — западные или русские, важно — к чему будет приложен механизм той или другой традиции, ибо ничего не получится, если мы, ради придания подвижности русской прозе, заставим Обломова ездить на трамвае. Материал литературы есть чувство, и все дело в том, обладаешь ли ты чувством, которое хочешь выразить. Какими средствами ты этого достигаешь — безразлично, с помощью прославленного сюжета или с помощью презренной риторики,— все средства хороши, и они, во всяком случае, хороши в «Пиковой даме» и в «Портрете», хотя эти повести — в прямом родстве с якобы бессюжетной русской прозой. И так как чувство всегда идет в ногу с временем, всегда современно, то нельзя себе представить в наше время писателя без страсти ко всему создаваемому революцией. Поэтому сначала нами должно быть во всей глубине понятно, *что* мы хотим сказать, тогда мы найдем, *как* надо сказать...».

Первый вечер, который я провел среди новых друзей, потом смешался с воспоминаниями о других вечерах, быть может не менее интересных. Но это был вечер перехода к новой, еще неведомой жизни — вот черта, которую я почувствовал смутно, но верно.

Мы возвращались после первого серапионовского собрания с Константином Фединым, с Елизаветой Полонской. Петроград, уже опустевший, хотя еще только пробила пол-

ночь, лежал перед нами пустой, геометрически точный. С жадностью юноши, начитавшегося Пушкина, всматривался я в этот город, который полюбил на всю жизнь[1].

2

Лев Лунц не вошел, а смертельно влетел в литературу, легко перешагнув порог распахнувшейся двери. Одновременность произведений — от трагедии до фельетона — нисколько не мешала ему. Талантливый студент, владевший пятью языками и чувствовавший себя во французской, испанской, немецкой литературах как дома, он смело пользовался своими знаниями — и может быть, именно здесь, в свободе обиходности, с которой эти знания участвовали в создании его произведений, следует искать ключ к его творчеству, цельному, несмотря на всю разносторонность. Такие трагедии, как «Вне закона» и «Бертран де Борн», с их неожиданностями, с подчеркнутым, но ничуть не смешным героизмом, с острыми поворотами, мнимыми случайностями, шиллеровскими преувеличениями, мог написать только человек, проникнутый пониманием законов успеха.

«Вместо театра настроений, голого быта, и голых фокусов — я пытался дать театр чистого движения. Быть может, получилось голое движенье — не беда! Мелодрама спасет театр. Фальшивая литературно, она сценически бессмертна! А для меня сценичность важна прежде всего!» — писал он в послесловии к «Бертрану де Борну».

О Лунце можно сказать, что он испытывал беспрестанное чувство счастья от самого факта существования литературы. Этот факт (в котором действительно есть нечто удивительное, если взглянуть на него глазами юноши, открывшего в себе возможность писать трагедии, статьи и рассказы) был для него неизменной праздничной реальностью, к которой он так и не успел привыкнуть за свою недолгую жизнь.

После окончания университета, получив научную командировку в Испанию, он заехал к родителям в Гамбург. Он умер двадцати трех лет. Одно из его последних произведений называется «Путешествие на больничной койке». Его неизменно поддерживали ободряющие письма

---

[1] О литературной жизни Ленинграда и о моем участии в ней я гораздо подробнее и точнее рассказал в последней части моей книги «Освещенные окна» — «Петроградский студент».

Горького, который написал после его смерти трогательный некролог: «Лунц был одарен бесспорным талантом драматурга. Живи он и работай — думалось мне — и русская сцена обогатилась бы пьесами, каких не имеет до сей поры» («Беседа», 1924, № 5). В другом некрологе, принадлежащем К. Федину, отразилось чувство горестной утраты, охватившей всех друзей Лунца. «На его долю выпала жестокая смерть: он был прикован к постели, не мог двигаться, а вся его жизнь была в движении. Он всегда торопился, спешил. Слова его едва успевали за мыслью, а смех не мог угнаться за воображением... Неспокойный, стремительный, мчащийся Лунц перенес свой темперамент из жизни в искусство. Он ожесточенно раскачивал «правую фракцию» Серапионовых братьев, где еще сильны были тенденции статичного русского рассказа».

3

Полная, безусловная откровенность была главным двигателем дружбы между Лунцем и мною — двигателем, потому что это была развивавшаяся дружба. Мы оба думали, что сюжет — это единственный, проверенный столетиями, механизм, с помощью которого можно вытащить прозу из «болота» орнаментализма. Но вкусы у нас были разные. «Голое движение», которым он был готов, на худой конец, воспользоваться, меня не устраивало. Я и тогда не любил детективных романов, которые надо решать, как кроссворд, или, в лучшем случае, раскладывать, как пасьянс.

Повороты, неожиданности, острые столкновения — весь инвентарь сюжетного романа не интересовал меня сам по себе. Сценичность во что бы то ни стало казалась мне в трагедиях Лунца «обреченной на успех», но не двигающей вперед нашу драматургию. Я считал, что ему не хватает вкуса.

Случалось, что, оставаясь вдвоем, мы спорили с бо́льшим ожесточением, чем на «субботних встречах». Но это были споры двух юношей, которые даже не подозревали (или только догадывались), как они нужны друг другу.

Лунц был стремителен, находчив, остроумен. Его пылкость обрушивалась, обезоруживала, увлекала. «Редкая независимость и смелость мысли» (о которых Горький написал в некрологе) были эталоном его мировосприятия — иначе он не мог работать и жить. К смелости мысли следует прибавить застенчивость чувства. Я помню наши раз-

говоры о любви — как обоим смертельно хотелось влюбиться. Почему-то это стремление (или самое понятие любви) называлось у нас «Свет с Востока». Когда я возвращался после студенческих каникул, которые проводил у матери в Пскове, мы обменивались последними сведениями, касавшимися «Света с Востока». Сведения были неутешительными. Влюбиться не удавалось..

Лунц заболел, когда он был в разгаре работы. Он был довольно крепок, плотен, среднего роста, кудряв. Жизнь так и звенела в нем, когда странная, до сих пор не разгаданная болезнь накинулась на него злобно, свирепо. Он и отбивался свирепо. Он не терял надежды, что ему удастся в конце концов сломить ее. Все черты его исключительности выразились отчетливо, резко — теперь, когда надо было спешить. Он переписывался с Горьким, с «братьями» — и работал, работал. На больничной койке был написан сценарий «Восстание вещей», в котором вещи, одушевленные гениальным ученым, восстают против человека. Сценарий и теперь, в наши дни, представляется мне счастливой находкой для талантливого режиссера. Он полон предвидений, пророческих предсказаний.

4

В тогдашних представлениях Лунца (и моих) между «орнаментализмом» и стоячей прозой стоял знак равенства — сюжет автоматически расползался под натиском цветных, раскрашенных слов. Это доказывается в рецензии Лунца на книгу Вс. Иванова «Седьмой берег» («Книга и Революция», 1923, № 1). В маленькой рецензии интересно все — и полное, безоговорочное признание таланта Иванова как стилиста, и резкости, казалось бы немыслимые между близкими друзьями. И последовательно доказанная мысль, что «превосходный язык Иванова», «уменье владеть диалогом», «портретность», все бесспорные достоинства его прозы плохи тем, что их слишком много: «...На стихийном движении самого материала Иванов дает замечательные портреты своих героев, и эти живые герои сами уже знают, что им делать,— писатель идет за ними. Не он владеет материалом, а материал им».

Только рассказу «Дитё» Лунц отдает должное, как произведению, в котором стихия языка не мешает оригинальному развитию сюжета. Все остальные рассказы, по его мнению, не удались потому, что «Вс. Иванов не знает

элементарнейшего построения фабулы, не умеет развить даже одного мотива». Этот недостаток становится особенно ощутительным в романах «Цветные ветра» и «Голубые пески»: «Роман требует интриги, законченной и строгой. Язык, образ, описания, как бы хороши они ни были,— утомляют, надоедают... «Цветные ветра» и особенно «Голубые пески» — неудобочитаемы. Даже стихийные их герои, с прежним мастерством написанные, теряются, забываются. По-прежнему хороша каждая страница, каждая фраза, каждое слово, но все вместе однообразно и скучно до зевоты».

Кстати о резкости. Это написал один из Серапионовых братьев о другом — не высказался в запальчивом споре, а напечатал в журнале, который редактировал третий из «братьев» — К. Федин.

Не помню, как отнесся к этой рецензии Вс. Иванов. Думаю, что он прошел мимо нее, не заметив. Он почти не вмешивался в наши споры. Мудрое спокойствие, которым он отличался подчас, давало нам повод сравнивать его с Буддой.

В наше время совершенно ясно, как ошибался Лунц, пытаясь оценить, начинавшийся сложный путь Вс. Иванова с позиций страстного приверженца сюжетной прозы.

В 1922 году исполнилось столетие со дня рождения Эрнеста Теодора Амадея Гофмана, и, хотя над мнимой близостью нашего ордена к великому немецкому писателю подшучивали и мы сами, и наши «гостишки», мне было поручено выступить с речью, посвященной этой дате. «Гостишки», кстати сказать, подшучивали едко. В одном из шуточных стихов, которые Тынянов читал на серапионовских годовщинах, были такие строки:

Пиша в неделю пять романов
Про азиатов и...
Из оных Всеволод Иванов —
Чистейший Гофман Амадей.

Понятно, почему Серапионы поручили именно мне выступить с этой речью. Не ощущая никакой зависимости от Гофмана, я считался — и, вероятно, не без оснований — гофманианцем.

Вот эта речь. Главное ее достоинство: краткость. Обойти ее — это значило бы пренебречь единственной данью

уважения, которую Серапионовы братья отдали своему воображаемому патрону.

«Серапионовы братья и почтенное собрание! На нашу долю выпала высокая честь первыми в России отметить торжественным заседанием память Э. Т. А. Гофмана. Названием его произведения мы полтора года тому назад наименовали наше содружество. Сегодня мы должны быть подлинными Киприаном, Отмаром, Лотаром, Теодором, Винцентом и Сильвестром, чтобы достойно помянуть человека, некогда создавшего их. Это лежит прежде всего на нашей обязанности, ибо, несмотря на то, что лишь немногие из нас считают Гофмана своим учителем, именно мы обязаны напомнить, что снова пришло время, когда значение его, которое в свое время оценили не только Пушкин и Гоголь, но Герцен и Достоевский, с каждым днем все более возрастает.

В чем высокое призвание Гофмана? У нас его считают сказочником и, подобно Диккенсу, Стивенсону и другим великим писателям Запада, назначили служить забавой детям. В этом есть какая-то своеобразная мудрость. Детям свойственна способность к мгновенным переменам в восприятии окружающего, а это всегда было характерной чертой творчества Гофмана. Его понимали по-разному. Искали в нем отражение жизни его времени — и находили. Искали тончайший философский смысл — и находили. В его фантасмагориях находили реальность, а в реальности — игру воображения. Но он принадлежит к числу тех писателей, которых стали изучать, прежде чем внимательно прочитали. Дирижер, композитор, карикатурист, декоратор, судебный советник, музыкальный критик, пьяница, великий враг пошлости, он доказал, что магия невероятного живет рядом с нами. И черная, прибегавшая к помощи дьявольских сил, и белая, основанная на божественном вдохновении. Белинский недаром назвал его «одним из величайших немецких поэтов, живописцев невидимого внутреннего мира, ясновидцем таинственных сил природы и духа, воспитателем юношества, высшим идеалом писателя для детей».

Где найти ту психологическую или философскую меру, которая помогла бы нам оценить удивительную способность Гофмана к «смещению» — ту способность, которая мгновенно превращает реальность — в поэтический сон, а сон — в прозаически скучную жизнь?

Ансельм хватается за ручку двери, но это вовсе не ру-

чка двери — это рожа, которая корчит страшную гримасу, у которой изо рта пышет огонь. В детстве я встретил в цирке фокусника, в котором без труда узнал Перигринуса Тисса. Он был в чулках, в блестящем зеленом костюме. Он подкидывал трость, которая в воздухе превращалась в змею, а по рыжему клоку его волос, падавших на квадратный набеленный лоб, медленно полз Повелитель блох со скипетром в маленьких лапках и с бриллиантовой короной на голове. Я обознался, придумал, вообразил? Не все ли равно? В любом случае мне помог Эрнест Теодор. А теперь мне двадцать лет, и я стою перед вами, Серапионовы братья. Но не кажется ли вам, что не я, а монах Медард, испивший сатанинский эликсир, стоит перед вами? Не кажется ли вам, что наше почтенное собрание состоит из архивариусов, сапожников, бочаров, из нежных фрейлейн и добродетельных фрау? Все сущее представляется кажущимся, достаточно и двух измерений, чтобы понять планиметрический гофманский мир. Его герои написаны черным по белому, а ведь силуэт — мне всегда казалось, что это именно так,— непременно должен двигаться по прямой, а поворачиваться под прямым углом. Он лишен объема. Так написана «Принцесса Брамбилла», в которой раздвоение героя повлекло за собой раздвоение мира. Я читал эту повесть с карандашом в руках, ища ее скрытый смысл, пытаясь уловить закулисный строй, в котором Гофман спрятал философию своей эпохи. Напрасно! Читая Гофмана, надо одновременно слушать его, как слушают музыку, а слушая музыку, думают о своем.

Это далеко не все, что следовало бы сегодня сказать о Гофмане. Но мне кажется, что мы должны закончить этот вечер не здесь, в почтеннейшем Доме искусств, а там, где один из нас снова покажет нам неподражаемое искусство наливать восемь рюмок одним плавным движением руки. Ведь именно так поступил бы на нашем месте Гофман!»

Место, где я предложил закончить наш вечер, был кабачок Гулисова на Невском проспекте. Там, после наших субботних встреч, мы, случалось, засиживались допоздна.

Это было время, когда мы еще придумывали прозвища, а встречаясь, говорили шутя вместо приветствия: «Здравствуй, брат. Писать очень трудно».

Прозвища были забавные: «Груздев — «отец настоятель», Никитин — «брат летописец», Слонимский — «брат виночерпий», Иванов — «брат алеут»,— а я — «брат алхи-

мик». Федин в книге «Горький среди нас» (М., 1967, стр. 144), дополняя список прозвищ, дает другие варианты. Никитин — «брат ритор». Шкловский — «брат скандалист» — это одно доказывает, что придуманные имена не привились в нашей маленькой группе.

Напрасно просил я своих товарищей преисполниться глубоким значением Гофмана. Напрасно со всей энергией двадцатилетнего мальчика, стремившегося увидеть мир не таким, каков он был в действительности, старался передать поразившие меня впечатления от «Эликсира сатаны» и «Принцессы Брамбиллы». Серапионовы братья были бесконечно далеки от гофманских «Серапионовых братьев». Это были люди, прошедшие войну, видевшие революцию или участвовавшие в ней и думавшие не о превращениях реального мира в нечто фантастическое, а о том, чтобы отразить этот реальный мир в своих произведениях.

Но в наших отношениях действительно было нечто гофманское или, по меньшей мере, трогательное: дружба, украсившая жизнь и сохранившаяся на долгие годы. Тем сильнее и тем поразительнее она была, что между нами очень рано определилось несходство вкусов, намерений, ожиданий. Лунц писал: «Мы не члены одного клуба, не коллеги, не товарищи, а братья. Каждый из нас дорог другому, как писатель и как человек. В великое время, в великом городе мы нашли друг друга... Один брат может молиться богу, а другой дьяволу, но братьями они останутся. И никому в мире не разорвать единства крови родных братьев».

Лунц оказался не лучшим из предсказателей. И все-таки он был прав. Я не знаю другой литературной группы, члены которой так долго чувствовали бы себя связанными отношениями, основанными на благодарных воспоминаниях, счастливо соединившихся с любовью к литературе.

ПОСЛЕДНИЙ ВЕЧЕР

Дружеские отношения между Серапионовыми братьями продолжались десятилетия. Годовщина возникновения группы — 1 февраля 1921 года — вплоть до середины шестидесятых годов отмечалась встречами, сердечными телеграммами. Подчас спохватывались, вспоминая,— и все-таки не забывали! Можно смело сказать, что «Орден» украсил нашу литературную юность. Но когда же прекратились наши встречи, наши споры, подчас кончавшиеся

тем, что рукопись летела в огонь? Так, Зощенко сжег одну из своих ранних повестей после того, как она была единодушно осуждена на «братстве». Так, после обсуждения моего «Маленького романа» я провел бессонную ночь, мысленно отражая безжалостные нападения «братьев». Впоследствии я превратил его в рассказ, который даже в неузнаваемо преображенном виде доказывает, что мои товарищи были правы [1].

Выше я рассказал о первой встрече, оставившей острое впечатление жизненного перелома. Теперь расскажу о последней. Надо сознаться, что она полностью ускользнула из моей памяти, хотя историки литературы точно датируют ею фактическое прекращение деятельности «Серапионовых братьев». А. Зайдман, недавно защитившая диссертацию «Горький и Серапионовы братья», сообщила мне, что в архиве Института русской литературы в Ленинграде (Пушкинский Дом) хранится какая-то принадлежащая мне «речь, не произнесенная на восьмой годовщине Ордена Серапионовых братьев». Я не только начисто забыл об этой речи, но и теперь не могу припомнить, по какой причине она была написана. Впрочем, кому-то из «братьев» она была известна, иначе в левом верхнем углу не стояла бы надпись красным карандашом: «Присоединяюсь. М. С.» (очевидно, Михаил Слонимский). Вот эта речь:

«Серапионовы братья и почтенное собрание.

Прошу извинить меня за это обращение, которое в 1921 году казалось заимствованным из Эрнеста Теодора Амадея Гофмана. Это имя звучит анахронизмом на нашей восьмой годовщине. Оно неуместно тем более, что Серапионовы братья никогда не имели ничего общего ни с Гофманом, ни с каким-либо другим иностранным писателем. Они были и, без сомнения, останутся в истории русской литературы явлением национальным, пасынками Мельникова-Печерского, Чехова, Лескова. От Чехова, например, они позаимствовали сходство с тем самым живым чиновником, о котором по сходству фамилий была произнесена поминальная речь. Мне бы не хотелось, чтобы моя речь была поминальной. Мы постарели, пополнели, стали осторожнее, задумчивее и вежливее,— но на гражданскую панихиду мы еще не согласны.

[1] См. сборник «Бубновая масть». Л., «Прибой», 1927. Рассказ «Кутумские часовщики».

Плохо ли, что за истекший год мы не собирались ни разу? Плохо ли, что мы редко и неохотно читаем книги друг друга, а прочитав, думаем одно, а говорим другое? Плохо ли, что мы ссоримся иногда, принимая литературную рознь за личную или полагая, что это одно и то же? Плохо. Я припоминаю, что гораздо интереснее было собираться каждую неделю, часто и охотно читать книги друг друга, прочитав, говорить то, что думаешь, и ссориться не из-за себя, но из-за литературы. Привилегией «обижаться» пользовался тогда только один из нас — со всей нашей сдержанностью, мы теперь не умеем беречь друзей так, как берегли их раньше.

Серапионовы братья! Я знаю, что у каждого из нас своя литературная судьба, «своя жена, свой дом и свой кусок земли», как писал покойный Лунц в трагедии «Бертран де Борн». Меня не привлекает, равным образом, идея остановить или пустить в обратную сторону время. История необратима... В этом месте, думается мне, вы перестанете меня слушать. Один из вас займется соседкой справа или соседкой слева, другой засмеется над чем-то ему одному понятным, третий, боясь, что сейчас я скажу некорректное слово, будет, не слушая, готовить в уме что-нибудь вежливое и безразличное — чем можно безошибочно замять любой разговор, четвертый, скучая, посмотрит мимо меня холодными и мечтательными глазами. В дорогом меньшинстве будет только один — тот самый, что всегда интересовался историей. А в недорогом — еще один из нас, человек холодный и себялюбивый, чей глубокий талант и проницательный ум чужды теплоты и искренности, так же, как он сам, расставшись с нами, пожелал быть чуждым для нас.

Итак, вы не слушаете меня, друзья!

Отлично, это развязывает мне руки... От имени Эрнеста Теодора Амадея Гофмана и нашей юности в Доме искусств я обвиняю:

1. Тебя, брат летописец, в том, что ты пренебрег своими обязанностями, не оставив ни одной записи о героическом периоде нашего Ордена. Еще в многословии, при котором не миновать греха.

2. Тебя, отец настоятель, в том, что ты не устранил своевременно причин, повлекших за собой гибель Ордена, не мирил ссорившихся, не обуздывал горделивых, не наказывал преступивших устав.

3. Тебя, брат виночерпий, в том смирении, которое паче гордости.

4. Тебя, сестра, в том, что ты незаконно воспользовалась упомянутой привилегией, дарованной Орденом только одному из нас.

5. Тебя, всеми уважаемый брат, в том, что верность Ордену ты заменил вежливостью, старым друзьям предпочитая новых и менее достойных.

6. Тебя, милый брат, не носивший, если не ошибаюсь, никакого прозвища, в том, что, охладев к Серапионовым братьям, ты перестал на них обижаться.

7. Тебя, брат алхимик, в нетерпимости, в гордости, в непослушании.

8. Тебя, брат алеут, в том, что ты первый из нас братьев по ремеслу перестал считать братьями по сердцу.

Только к двум из Серапионовых братьев я не могу предъявить никаких обвинений. К одному — потому, что он ни в чем не виноват, к другому — потому, что ни обвинений, ни одобрений он уже никогда не услышит.

Дорогие товарищи, я знаю, что нет ничего легче, чем взывать к неосторожным идеалам нашей юности, которая, очевидно, не повторится. Как говорит брат беснующийся, будем считать, что она прошла с барабанным боем».

БРАТ АЛЕУТ

1

Самые необыкновенные из профессий, перечисленных Фединым в книге «Горький среди нас», принадлежали Всеволоду Иванову,— все-таки никто, кроме него, не протыкал себя булавками и не глотал огонь перед изумленной аудиторией. Впоследствии он рассказывал мне, что это не так уж и сложно.

Но сразу вспыхнувший интерес к нему вовсе не был связан с необычностью его биографии. Напротив, каждый его рассказ,— он приходил по меньшей мере раз в месяц на «серапионовские чтения» с новым рассказом,— поражал своей «обыкновенностью», которая потому и была его силой, что представляла собой первую живую запись того, что происходило в стране. Тогда я не понимал, что это — мнимая обыкновенность. Девятнадцатилетний студент, увлеченный возможностью устроить в литературе свой мир, а в этом мире свой беспорядок, я не понимал тогда, что «бытовизм» Иванова бесконечно далек от со-

знательного самоограничения натуралиста, от раскрашенной фотографии в литературе.

Он как раз не боялся раскрашивать, но что это были за фантастические, смелые, рискованные цвета! В книге, которая недаром так и называется «Цветные ветра», эта смелость достигает размаха, который подлинным «бытовикам» показался бы кощунством.

Без сомнения, уже тогда Иванова больше всего интересовала та неожиданная, явившаяся как бы непроизвольно, фантастическая сторона революции и гражданской войны, которая никем еще тогда не ощущалась в литературе. Он раньше Бабеля написал эту фантастичность в революции как нечто обыкновенное, ежедневное. Именно эта черта и сделала его «Партизанские рассказы» литературным фактом принципиального значения. На фоне необычайности того, что происходило в стране, история, рассказанная в «Дитё», кажется естественной, хотя она глубоко противоречит представлениям устоявшегося дореволюционного мира. Вот почему, когда в 1922 году я спросил Иванова, кто, по его мнению, пишет сейчас лучше всех, он ответил: «Разумеется, Бабель».

Это показалось мне шуткой. Имя Бабеля я услышал впервые.

Иванов был человеком, редко удивлявшимся, почти не принимавшим участия в спорах, но умевшим слушать,— за его тогдашней молчаливостью скрывалась огромная, вскоре сказавшаяся жажда познания.

В те дни, когда он писал на оборотной стороне географических карт, вырванных из Британской энциклопедии,— впоследствии он рассказал об этом в своей автобиографии,— ему казалось, что он может работать в любом жанре, не только в прозе. Однажды он явился к нам с поэмой и от души удивился, когда мы в один голос сказали, что она никуда не годится. Как известно, Л. Н. Толстой дважды начинал своих «Казаков» стихами. Эти стихи относятся к гениальной прозе «Казаков» примерно так же, как поэма Иванова, которую мы добродушно, но беспощадно раскритиковали, к его «Партизанским рассказам», которые были встречены нами с восторгом.

Я упомянул, что он писал на оборотной стороне географических карт, но, без сомнения, среди его ранних рукописей найдутся и толстые, разлинованные листы бухгалтерских книг. Мы все писали тогда на конторской бумаге. На Большой Морской, очень близко от Дома

искусств, где мы собирались, был банк, в котором никто не работал — саботаж — и куда мог зайти любой прохожий через распахнутые настежь огромные двери. Это было навсегда запоминавшееся зрелище неизвестной, сложной, остановившейся на полном ходу, полной самоуважения жизни. Темный, сумрачный свет стоял в высоких залах с тяжелыми люстрами, с высокими, пыльными, лакированными барьерами. Отодвинутые кресла еще хранили, казалось, движение быстро, в испуге или негодовании, вскочивших людей. И везде на столах лежали толстые, как Библия, гроссбухи — бумага, бумага, прочная, линованная, довоенная, дореволюционная, забытая, как забыт был тогда вкус белого хлеба.

Мы писали на ней долго, годами. Помнится, зайдя к Тихонову в 1928 году, я удивился, увидев, что его новые стихи написаны на этой бумаге.

2

Мне кажется, что Иванов как писатель сложился в те молодые годы. Уже тогда его героями были глубоко задумавшиеся люди, правдолюбцы, пытающиеся найти единственную в мире, выкованную в муках справедливость. Уже тогда они искали ее, путаясь в снежной пыли, как путается и не может уйти от заколдованного селезня Богдан в рассказе «Полынья».

В книге «Тайное тайных», составившейся из рассказов первой половины двадцатых годов, талант Иванова высказался с определенностью и силой. Дело было не только в том, что Иванов первый в советской литературе соединил опыт гражданской войны с глубоким знанием сибирской деревни. И это немало. Но главное все-таки заключалось в том, что этот опыт был окрашен любовью к необычайному, глубоко свойственной русскому характеру и русской литературе. Быт интересовал Иванова не сам по себе, а как путь к «тайному тайных», к глубоко запрятанной сущности человеческих отношений, загадочно и остро раскрывшихся в годы исторического перелома. Иногда это — широкий путь, по которому, сидя в автомобиле с женой неподвижно, как перед фотоаппаратом истории, ведет своих партизан Вершинин. Иногда — извилистая, теряющаяся в песках Тууб-Коя тропинка Омехина, выбирающего между совестью, долгом и острой жаждой любви.

Нарушение традиционных представлений возникло в его творчестве как отражение тех неожиданностей, которые пришли с революцией. Жизнь предстала перед ним как галерея неограниченных возможностей — о них он и стал писать, вдохновленный Горьким, который понимал и поддерживал его дарование.

Вот откуда взялся его интерес к русской фантастике, к Владимиру Одоевскому, к Вельтману, произведения которых он собирал годами. Он искал и находил любимую традицию и в прошлом русской литературы.

На месте будущего историка я попытался бы проследить развитие этой традиции, начиная с загадки гениального «Носа», через трагическую иронию драматургии Сухово-Кобылина и сказок Салтыкова-Щедрина — к Михаилу Булгакову, показавшему в «Дьяволиаде» и «Роковых яйцах» образцы гротеска, твердо стоявшего на бытовой основе. Тогда нетрудно было бы доказать, что искусство Чаплина, парадоксально смешавшего бесконечно далекие жанры, во многом предсказано русской литературой. Впрочем, мне уже случалось писать об этом.

3

Частые встречи с Ивановым оборвались, когда в середине двадцатых годов он переехал в Москву, но дружеские отношения остались, и не на год или два, а на всю жизнь. Чистота, озарявшая наши молодые споры, была порукой этих отношений. Юность шла за нами по пятам. Наши отношения, лишенные малейшей предвзятости, всегда были проникнуты интересом и вниманием друг к другу. Главной чертой его характера была прямота, сливающаяся с глубоким интересом к людям.

Я не помню, чтобы какие бы то ни было обстоятельства заставили его назвать черное белым. Но он вовсе не был холоден, равнодушен. Напротив: однажды я был свидетелем его смелого выступления, когда в короткой и сильной речи он горько упрекнул в равнодушии тех, кто из осторожности или трусости стремился обойти события, взволновавшие всю страну.

Что сказать о его трудной писательской судьбе? В рассказе «Сизиф, сын Эола» солдату Полиандру не очень повезло в жизни, потому что он служил царю Кассандру, «соединившему в себе рядом с беспощадной вспыльчивостью еще более беспощадное честолюбие». Он хотел,

чтобы Кассандр думал о нем хорошо, но «Кассандр не верил солдату Полиандру, всем солдатам — он боялся его щита, его широкой красной шеи, его огромного голоса, к раскатам которого любили прислушиваться другие солдаты». И вот нищий, израненный, но еще полный надежд солдат отправляется на родину. В горах он встречает Сизифа, который некогда правил Коринфом и который — как в знаменитом мифе — должен вечно вкатывать в гору обломок скалы.

В рассказе Иванова древнегреческий миф приобретает странные, смутно знакомые очертания. За фигурой могучего и прямодушного солдата, которого боятся именно потому, что он прямодушен, чудятся нелицемерные черты моего старого друга, идущего вперед «при любых обстоятельствах и при любых силах, ибо добродетель — главная и всеединая цель человеческого существования». Но и сам Сизиф — этот друг, уже немолодой, в старости, когда его лицо «наполнено тем победным избытком дней, который... указывает на необыкновенную силу и умелое и терпеливое расходование этой силы». Он писал о судьбе Сизифа, но думал о своей судьбе.

Некоторые романы и повести Иванова, долго пролежавшие в письменном столе и лишь теперь появляющиеся в свет,— нелегкое чтение. Но не для того он отдал годы труда, чтобы читатель нашел в этих книгах развлечение или забаву. Они связаны с судьбой страны, с ее историей. Путь солдата Полиандра, мечтавшего о легкой жизни, о том, чтобы «спать на пуху, под песнопения красавиц», не прельщал автора «Сизифа».

Вот почему, входя в его дом, я неизменно чувствовал дыхание страны с ее радостями и горестями, надеждами и трудами. За большим столом Всеволода Иванова собирались люди, значение которых неоспоримо в истории нашей культуры. Русские ходоки в далекие чужие земли вспоминались, когда он рассказывал о своих путешествиях,— а путешествовал он всю жизнь— верхом, пешком, на плотах, на лодках, по воде и по суше. С молодых лет он отправился в «Индию литературы», и путешествие, полное загадок, опасностей и открытий, продолжалось ни много ни мало — до самой смерти.

Ходоком, искателем нового, пытливо всматривающимся в неведомую жизнь, в непостижимые ее взлеты и беспощадные приговоры, он был — и останется — в нашей литературе.

ВСТРЕЧИ В КРАСНОЙ ГОСТИНОЙ

1

Английский ученый Дональд Пайпер прислал мне свою диссертацию, в которой упоминал между прочим, что я был членом Комитета современной литературы при Институте истории искусств. Когда мы встретились в Москве, я поспешил уверить его, что он ошибается: я не был членом Комитета по той причине, что и самый этот Комитет никогда не существовал.

— Поверьте,— сказал я,— что, занимаясь преподаванием современной литературы в Институте истории искусств, я бы знал о его существовании.

Пайпер выслушал меня с вежливым недоумением, но не настаивал. Что ж! Не было так не было.

Так вот был же этот Комитет! Перелистывая отчеты о деятельности Словесного разряда Института истории искусств, я наткнулся на следующий раздел: «Комитет Современной литературы был основан в январе 1924 года и имел целью установление связи между работой в области теории и истории литературы и актуальными проблемами современной художественной литературы и критики». Вслед за фамилиями приглашенных писателей следовали пояснения по поводу общего замысла и технических задач.

Выше я рассказал об одной из этих встреч — с Эренбургом,— именно они-то и устраивались Комитетом.

Вот их перечень за 1924 и 1925 годы, может быть представляющий некоторый интерес для историка советской литературы:

1. И. Груздев и В. Каверин, «Проблема современной прозы» (3/II 1924).
2. А. Толстой, «Черная пятница» (2/III 1924).
3. И. Эренбург, «Любовь Жанны Ней» (9/III 1924).
4. В. Шкловский, Отрывки из «Сентиментального путешествия».
5. Н. Тихонов, «Лицом к лицу» (6/IV 1924).
6. М. Волошин, «Стихотворения» (20/IV 1924).
7. Ю. Тынянов, «О современной прозе» (2/V 1924).
8. Б. Эйхенбаум, «О современной литературной критике» (11/V 1924).
9. Ю. Тынянов, «О современной поэзии» (24/X 1924).
10. В. Каверин, «Конец хазы» (23/XI 1924).

11. К. Федин, «Города и годы», с докладами Ю. Тынянова и Л. Гинзбург по поводу романа (24/II 1925).

12. Н. Тихонов, «Дорога» и «Красные на Араксе» (12/IV 1925).

13. В. Шкловский, «О современной русской прозе» (12/V 1925).

14. О. Форш, «Очерки Москвы» и «Современники» (отрывки) (30/V 1925).

15. В. Каменский, «Стихотворения» (7/XII 1925).

«Встречи» обычно происходили в Красной гостиной. За длинным овальным столом сидели гости, докладчики, профессора, а все прочие — где придется. На каждом из кресел помещались по меньшей мере три студента, а на длинном диване, покрытом красным штофом, с красными же, немного бледнее, цветами,— едва ли не весь мой семинар.

Я любил сидеть на окне: длинную, до самого пола, портьеру можно было чуть отодвинуть — и в меловых сумерках открывался Исаакий.

2

Встреча, о которой мне хочется рассказать, состоялась, должно быть, в 1927 году. На этот раз в институт пришли «обериуты» — маленькая группа поэтов. Название расшифровывалось как «Объединение реального искусства», а «у», как утверждают исследователи творчества Заболоцкого, было прибавлено «для веселья».

К «обериутам» были очень близки Н. Олейников, Е. Шварц.

На «встречу» в Институт истории искусств пришли Н. Заболоцкий, А. Введенский и Д. Хармс — три молодых человека, которых, судя по внешности, можно было объединить только на основе неопределенных взглядов, изложенных в «Манифесте». Заболоцкий был в длинной солдатской шинели, которую он так и не снял, читая стихи, Хармс — в актерском пиджаке, застегнутом у самого подбородка, под которым был аккуратно расправлен детский шелковый бант, Введенский, напротив, щеголял обыкновенностью прекрасно сшитого костюма с платочком в наружном кармане. Но и особливость и обыкновенность сразу же забылись, когда поэты стали читать стихи. Возможно, что память мне изменяет, но, кажется, именно

в этот вечер Заболоцкий прочитал «Поприщина», которого он впоследствии не включил в основное собрание.

Безумие Гоголя и Поприщина сопоставлено в этом стихотворении. Просвистанный метелью Петербург рождает не жалкого чиновника с «престранной фамилией», который в кабинете директора департамента чинит гусиные перья, а воинствующего мечтателя, недаром вообразившего себя королем Фердинандом. Мечта осуществляется. Вопреки воле департаментского Рока, торжествующая Севилья встречает своего короля. Ветер, опрокидывающий кареты, покорно ложится к его ногам. И он не сдается, не жалуется, не просит матушку «спасти своего бедного сына». «Испанский король» выбирает смерть.

...в последней отваге
Встречая слепой ураган,—
Качается в белой рубахе
И с мертвым лицом —
Фердинанд.

Даниил Хармс, грустный, слегка загадочный, костлявый, очень высокий, прочел отрывки из драматической поэмы «Елизавета Бам», после которой стихи Заболоцкого показались мне образцом классической поэзии.

3

Когда я встретился с Н. Заболоцким, это был розовощекий мальчик, только что вернувшийся из армии, мальчик, которому, как это часто бывает с молодыми поэтами, казалось, что он все начинает сначала. В том, что писали «обериуты», было много «нового во что бы то ни стало», которое казалось им важным для нашей поэзии только потому, что оно было новым.

Но для меня, тогда еще совсем молодого писателя, за этим мнимо новым чудилась подлинная новизна, обязывающая задуматься над собственной работой. Это осталось навсегда. Стихи Заболоцкого всегда возвращали меня к мысли об ответственности в собственной работе.

Даже для самых слепых или по меньшей мере близоруких уже и тогда в стихах Заболоцкого был виден не только острый и оригинальный талант, но талант социально направленный — вот что крайне важно отметить. Лучшие стихи тех лет, вошедшие в последнее, составленное им самим незадолго до смерти собрание,— это стихи против пошлости, против косности в быту и сознании.

Странно, что они не были поняты нашей критикой. Странно хотя бы потому, что в стихотворениях «Новый быт», «Свадьба», «Ивановы» почти впрямую (что редко для Заболоцкого) дано его тогдашнее кредо.

Ужели там найти мне место,
Где ждет меня моя невеста,
Где стулья выстроились в ряд,
Где горка — словно Арарат —
Имеет вид отменно важный;
Где стол стоит и трехэтажный
В железных латах самовар
Шумит домашним генералом?

О мир, свернись одним кварталом,
Одной разбитой мостовой,
Одним проплеванным амбаром,
Одной мышиною норой,
Но будь к оружию готов:
Целует девку — Иванов!

В картине мещанского праздника («Свадьба»), написанной с холодным отвращением, это «оружие» названо с определенностью, не оставляющей и тени сомнения:

А там — молчанья грозный сон,
Седые полчища заводов,
И над становьями народов —
Труда и творчества закон.

Одновременно возникает вторая, крайне важная для Заболоцкого, тема природы. Я не знаю в нашей поэзии другого поэта, который с такой проникновенной задумчивостью остановился бы перед самым понятием природы, перед ее бесконечно многообразным воплощением, перед теми сложными, подчас поразительными отношениями, которые возникают год за годом между нею и человеком. «Школа жуков», «Торжество земледелия», «Прогулка», «Меркнут знаки Зодиака» — я думаю, что по меньшей мере треть всего, что написал Заболоцкий, связана с размышлениями о природе, с картинами природы, с преображением природы.

Поэма «Торжество земледелия» сыграла особенно важную роль во всей его дальнейшей работе. Он был поражен идеей преображения природы, которое только что начиналось в нашей стране. Странно, что эта поэма была понята как попытка исказить в нашем представлении чудо преображения. Может быть, здесь была виновата ее необычная форма? Но положите рядом «Фауста» Гёте и «Торжество

земледелия» — и сразу станет видно, откуда идет это стремление взглянуть на мир глазами батрака, коня, предков, кулака, сохи, животных, солдата, тракториста. Духовный и материальный мир природы глубоко задет духом преображения, спором человека с природой, стремлением преобразить и подчинить ее.

Человек с его надеждами, стремлениями, несчастьями, любовью поздно появился в стихах Заболоцкого. Этой теме научила его сама жизнь. «Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел я отделил от собственного тела...» Появилось «я» Заболоцкого, и тогда оказалось, что пригодилось все — и ирония, и ненависть к пошлости, и вера в светлое будущее, без которых он не мог бы жить и работать.

4

Заболоцкий провел несколько лет вне литературы, вне поэзии, вне той жизни, которой были полны его друзья по делу литературы. Это были трудные для него годы, о которых он не рассказывал ничего или почти ничего. Это были годы, когда, работая землекопом, дорожным рабочим, чертежником, он совершил подвиг — не могу иначе назвать его перевод «Слова о полку Игореве», который является, как мне кажется, одной из вершин его мастерства. Можно смело сказать, что, каков бы ни был суд потомков над нашей поэзией, перевод «Слова о полку Игореве» займет в ней высокое место.

Многие ли из нас читали «Слово» в подлиннике? Это очень трудно. Гениальный памятник древнерусской литературы, в сущности говоря, никогда не читался. Его изучали любители, студенты-филологи (в том числе и я, когда это было нужно к экзаменам по истории древней литературы). Но до появления перевода Заболоцкого «Слово о полку Игореве» никогда не было «чтением». Более того — увлекательным чтением.

Здесь дело не только в том, что Заболоцкому удалось передать с исчерпывающей точностью смысл каждого слова,— в этом легко убедиться, положив рядом оригинал и перевод. И не в том, что ему удалось передать трагедию Руси, потерпевшей одно из тяжких своих поражений, и даже не в том, что он понял «Слово» как интересное чтение и сумел передать читателю это ощущение. Заболоцкий сделал то, что до него не удавалось другим пере-

водчикам, среди которых были великие поэты. Он перевел «Слово» на язык современной поэзии.

Это могло быть сделано только в наше время, хотя бы потому, что внутренне перевод «Слова» связан не только с поэтической деятельностью самого Заболоцкого. Он входит как неотъемлемое целое в ту работу, которой лучшие наши поэты отдали годы.

5

Все, что перевел Заболоцкий, стало фактом русской поэзии, как это в свое время произошло с переводами Лермонтова и Жуковского. С удивительной силой он видит и чувствует личность другого поэта, в себе самом находит его черты и передает их так же сильно, как они выражены в оригинале.

Время, народ требуют лица поэта, его поэтического характера, его позиции в жизни и литературе, той позиции, которую нельзя подменить решительно ничем и которая должна быть такой же сильной и своеобразной, как самый поэтический голос. Вот почему при чтении подлинного, глубокого поэта всегда возникает ощущение его личности, его поэтической биографии. Стоит только представить себе, насколько образ, возникающий при чтении Лермонтова, отличается от наших представлений, когда мы читаем Некрасова, чтобы оценить все значение личности поэта,— не позы, а именно личности.

Размышляющие глаза Заболоцкого видны за его стихами, читая их, вы неизменно встречаете этот почти в упор направленный взгляд. Поэзия его поучительна, потому что она построена на требованиях высокого разума, и в этой поучительности отчетливо видны классические традиции русской литературы.

Близка ему и грузинская поэзия, в которой всегда были сильны мотивы рыцарской морали. Он переводил разных, не похожих друг на друга поэтов — Гурамишвили, Орбелиани, Важа Пшавела. Каждый раз нужно было открыть новый ход к чужой душе, разгадать новую тайну. Для Гурамишвили нужно было обладать тем желанием добра, той поучительностью, о которой я говорил выше. Для Важа Пшавела нужно было иметь размышляющее направление ума, нужно было уметь думать о поэзии. Орбелиани нельзя было хорошо перевести, не обладая

изяществом, светлой легкостью чувства. И нужно было прежде всего быть мастером русской поэзии.

Я перешел к переводам непреднамеренно, хотя, может быть, и не случайно. В сороковых годах и пятидесятых Заболоцкий отдавал очень много времени переводам. Но работа над оригинальными стихами продолжалась, развивалась, была полна новых поисков и новых открытий.

Он пишет ряд психологических портретов — «Жена», «Неудачник», «Некрасивая девочка» — и как бы подводит итог этим опытам в стихотворении «О красоте человеческих лиц»:

Есть лица, подобные пышным порталам,
Где всюду великое чудится в малом.
Есть лица — подобия жалких лачуг,
Где варится печень и мокнет сычуг,
Иные холодные, мертвые лица
Закрыты решетками, словно темница.
Другие — как башни, в которых давно
Никто не живет и не смотрит в окно.
Но малую хижинку знал я когда-то,
Была неказиста она, небогата,
Зато из окошка ее на меня
Струилось дыханье весеннего дня.
Поистине мир и велик и чудесен!
Есть лица — подобья ликующих песен.
Из этих как солнце сияющих нот
Составлена песня небесных высот.

Это — не только об «архитектуре» человеческой души, но о собственном опыте — жизненном и поэтическом, которые переплелись теперь неразрывно.

Жизнь поэта со всеми ее тревогами, сомнениями, разочарованиями в конечном счете направлена к тому, чтобы стать самим собой, выразить себя с наибольшей полнотой. Среди немногих счастливцев, которым это удалось, одно из первых мест принадлежит Заболоцкому.

Однажды мы говорили о нем с Евгением Шварцем, нашим общим и близким другом. Это было в трудную для Заболоцкого пору, когда его поэзия была объявлена «юродивой» и даже умные, казалось бы, критики нанесли ему нерасчетливо беспощадные удары.

— Нет, он счастлив,— упрямо сказал Шварц,— никто не может отнять у него счастья таланта.

Он был прав, потому что самые горшие из несчастий превращаются в поэзию силой таланта и счастье поэта — поэзия, как бы ни сложилась жизнь.

6

В конце жизни он написал цикл «Последняя любовь», десять стихотворений, объединенных одной темой — и неожиданных, потому что прежде он не писал о любви. К его поэзии размышлений не шла «обыкновенность», казалось бы, давно исчерпанной темы. Но в этом цикле вдруг открылась такая глубина нежности, которую трудно было прежде разглядеть за поэтической неторопливостью Заболоцкого, за торжественностью его стихового строя.

Я увидел во сне можжевеловый куст,
Я услышал вдали металлический хруст,
Аметистовых ягод услышал я звон,
И во сне, в тишине мне понравился он.

Я почуял сквозь сон легкий запах смолы,
Отогнув невысокие эти стволы,
Я заметил во мраке древесных ветвей
Чуть живое подобье улыбки твоей.

Можжевеловый куст, можжевеловый куст,
Остывающий лепет изменчивых уст,
Легкий лепет, едва отдающий смолой,
Проколовший меня смертоносной иглой!

В золотых небесах за окошком моим
Облака проплывают одно за другим,
Облетевший мой садик безжизнен и пуст...
Да простит тебя бог, можжевеловый куст!

Изящество, которое Заболоцкий передал в переводах грузинской лирики, точность, которой он достиг в стихах о природе, жадное, неукротимое стремление к правде, озарившее весь его поэтический путь,— все соединилось в цикле «Последняя любовь». Почти каждое стихотворение — открытие в поэзии Заболоцкого, а такие, как «Чертополох» и «Можжевеловый куст»,— в русской поэзии XX века.

ДЕТСКОЕ ЗРЕНИЕ

В 1931 году в издательстве «Academia» вышел сборник «Мнимая поэзия», составленный из произведений пародической поэзии XVIII—XIX веков. Название, взятое из одного старинного сборника, метко определяет «вторичность» пародийной поэзии, ее утилитарную цель.

О Заболоцком в последнее время пишут заслуженно

много. В интересных «Рассказах по памяти» И. Рахтанов отметил заслугу С. Я. Маршака, «привлекшего Д. Хармса, А. Введенского и других «обериутов» к детской поэзии». Верно и то, что он рассказывает о талантливой энергии С. Маршака в истории создания журналов «Еж» и «Чиж», несомненно представляющих собой совершенно особенное явление в мировой детской литературе. Однако вопрос о связи творчества Заболоцкого с детской поэзией сложнее, чем кажется на первый взгляд, и не исчерпывается понятием примитивизма или, в еще меньшей степени, инфантилизма, который является, как известно, признаком сохранившейся в зрелом возрасте отсталости развития. Между тем его исследователи часто упоминают именно об инфантилизме. Он отдал должное «мнимой поэзии», сохранившейся в немногих списках, по-видимому, против его воли.

Судя по восстановленным по памяти или случайно записанным стихам, «мнимая поэзия» заняла в его творчестве свое место. Достаточно упомянуть «Записки аптекаря», написанные от имени неторопливо-рассудительного, гордого своими познаниями, идиотически-серьезного человека:

...«Бессмертны мы!» — вскричал мудрец Агриппа,
Но обмишурился и умер он от гриппа.

Как странно: у Ильи-гомеопата,
Как и у нас, по рупь пятнадцать вата.

Возможно, что в соленом огурце
Довольно много витамина «С».

Как хорошо, что дырочку для клизмы
Имеют все живые организмы.
И т. д.

«Мнимая поэзия» лежала рядом с детской — в обоих случаях сложное, ассоциативное слово отвергалось. На смену ему приходила разговорность, подчеркнутые прозаизмы, прямота обыкновенного языка. Детские стихи Заболоцкого нельзя сравнить ни с острой поэзией Д. Хармса, как бы с размаху швыряющего детей в неожиданную словесную игру, ни с манерой А. Введенского, у которого классический русский стих слегка сдвинут, что (в соединении с забавной степенностью) производит комически-успокоительное впечатление.

Заболоцкий писал стихи для детей нехотя, как бы тя-

готясь самым назначением детского чтения. Между тем он был очень близок к детской поэзии. Более того — я думаю, что этот факт имеет некоторое значение для понимания его творчества в целом. Я уже упоминал о том, что инсценировки классических произведений редко удаются потому, что театр в его неспецифическом, но тем не менее вполне законченном выражении входит в эти произведения как органическое начало. Спектакль в них уже сыгран — и с бóльшей полнотой, чем это могут сделать актеры во плоти вместе с режиссером, театральными рабочими и директором театра. И все же искусственные роды происходят, да еще подчас с наложением щипцов.

Так нельзя «вынуть» детскую поэзию из стихов Заболоцкого. Итальянский перевод его стихов вышел в переплете, на котором воспроизведен холст Пиросманишвили. Заболоцкий любил знаменитого французского примитивиста Анри Руссо. Самодельное (и самое подлинное) издание «Столбцов» украшено копией его картины (на фронтисписе). Но мне кажется, что для понимания его творчества в целом важен не примитивизм (с такой силой изображенный им в стихотворении «Движение»), а детское зрение, которое создает «до-живопись» и часто исчезает, когда начинаются годы учения. Сравнение с примитивизмом кажется мне, в свою очередь, примитивным, потому что оно говорит лишь о внешнем сходстве, а не о тех «выходах» в иное поэтическое сознание, которые были связаны у Заболоцкого с его детским зрением. Без зоркости детского зрения, сопровождавшего его всю жизнь, они и не могли бы состояться. Знаменитое стихотворение «Меркнут знаки Зодиака» построено на детском отношении к простейшим существам и предметам:

Меркнут знаки Зодиака
Над просторами полей.
Спит животное Собака,
Дремлет птица Воробей.

Это — колыбельная, в которой за голосом, укачивающим ребенка, чувствуется уходящее в сон детское сознание.

Меркнут знаки Зодиака
Над постройками села.
Спит животное Собака,
Дремлет рыба Камбала.
Колотушка тук-тук-тук,
Спит животное Паук,
Спит Корова, Муха спит.
Над землей луна висит.

Но самоуспокоение только чудится, и детская колыбельная вдруг превращается в нравственный самоотчет:

Высока земли обитель.
Поздно, поздно. Спать пора!
Разум, бедный мой воитель,
Ты заснул бы до утра.
Что сомненья, что тревоги?
День прошел, и мы с тобой —
Полузвери, полубоги —
Засыпаем на пороге
Новой жизни молодой.

Таких «выходов» из детской поэзии много в творчестве Заболоцкого. Таковы «Лебедь в зоопарке», «Полдень», «Осенние пейзажи», «Оттепель», «Журавли».

Лексический строй в этих стихотворениях, очень близких к детской поэзии, интонационно углублен, предполагая совсем не детский разговор с неведомым читателем или с самим собой.

Так, в «Отдыхе» — веселая, мирная, немного сонная, по-детски разноцветная картина грузинской маслодельни вдруг озаряется драматическим светом:

Все спокойно. Вечер с нами!
Лишь на улице глухой
Слышу: бьется под ногами
Заглушенный голос мой...

...Я перечитал эту главку и задумался: да стоило ли трудиться, вглядываясь в еще, мне кажется, не подмеченные черты поэзии Заболоцкого, если он сам раскрыл их с такой простотой и глубиной, о которых не приходится и мечтать исследователю литературы... Я говорю о его классическом «Детстве»:

Огромные глаза, как у нарядной куклы,
Раскрыты широко. Под стрелами ресниц,
Доверчиво-ясны и правильно округлы.
Мерцают ободки младенческих зениц.
На что она глядит? И чем необычаен
И сельский этот дом, и сад, и огород,
Где, наклонясь к кустам, хлопочет их хозяин,
И что-то вяжет там, и режет, и поет?
Два тощих петуха дерутся на заборе,
Шершавый шмель ползет по столбику крыльца.
А девочка глядит. И в этом чистом взоре
Отображен весь мир до самого конца.
Он, этот дивный мир, поистине впервые
Очаровал ее, как чудо из чудес,

И в глубь души ее, как спутники живые,
Вошли и этот дом, и этот сад, и лес.
И много минет дней. И боль сердечной смуты,
И счастье к ней придет. Но и жена, и мать,
Она блаженный смысл короткой той минуты
Вплоть до седых волос все будет вспоминать.

Рукописное собрание стихотворений Николая Заболоцкого лежит передо мной на столе — сто семьдесят стихотворений и четыре поэмы. Принято считать, что Тютчев написал мало. Но он написал много. Это в полной мере относится и к Заболоцкому.

На последней странице — примечание: «Эта рукопись включает в себя полное собрание моих стихотворений и поэм, установленное мной в 1958 году. Все другие стихотворения, когда-либо написанные и напечатанные, я считаю или случайными, или неудачными. Включать их в мою книгу не нужно...»

Неудачными или случайными он считал, без сомнения, и свои шуточные стихи и поэмы. Он был сдержан, молчалив, все, что он делал, было проникнуто глубоким достоинством поэта. Вместе с тем он был человеком оригинального юмора, душевного веселья. Редкая встреча у него или у его друзей обходилась без шуточных эпиграмм, экспромтов, стихотворных посланий.

Незадолго до смерти он сжег все эти стихи, среди которых многие были настоящими шедеврами по тонкости, выдумке, блеску. Он не хотел шутить ни с поэзией, ни со своей жизнью, которая, может быть, предстала бы в этих стихах совсем другой, чем она была на деле. Разумеется, бесконечно жаль, что эти стихи погибли. Но, размышляя о светлой и трагической жизни поэта, начинаешь понимать, что он не мог поступить иначе. «Есть литература на глубине,— писал Юрий Тынянов о Хлебникове.— Есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными, сознательными ошибками, с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений».

ОН ЛЮБИЛ УДИВЛЯТЬ

Заглянув ко мне однажды и оценив более чем относительный порядок в моей комнате, Хармс спросил:

— Скажите, пожалуйста, что вы стали бы делать, если бы на вашем шкафу вырос нос?

И спокойно кивнул, когда я сказал ему:

— Вешал бы на него свою шляпу.

Он был из той породы добродушно-длинных людей, на которых легко рисовать карикатуры. Он двигался легко, говорил свободно, был естественно прост и по-своему изящен. В нем были детские черты — он любил удивлять. Он мог, остановившись у газетного киоска, спросить отчетливо, серьезно:

— Скажите, пожалуйста, здесь живет Петр Алексеевич Силантьев?

Мне всегда казалось, что он делает много добрых дел втайне, по секрету, а потом, оставшись наедине с собой, хохочет и потирает руки, радуясь, что кто-то теряется в догадках, а может быть, даже и пугается, подозревая, что произошло чудо. Так должен радоваться дед-мороз, содрав свою седую бороду и размахивая ею по воздуху над головой.

Этой дедморозовской добротой полна поэзия Хармса. Главная ее черта — невозмутимость. Ничего удивительного нет в «Удивительной кошке», которую лечат, привязав к ней воздушные шары,— кошка порезала лапу.

И сразу столпился народ на дороге,
Шумит, и кричит, и на кошку глядит.
А кошка отчасти идет по дороге,
Отчасти по воздуху плавно летит.

Именно эта невозмутимость позволяла Хармсу доводить до абсурда — я намеренно пользуюсь этим словом — то, что в обыденной жизни не вызывает ни малейшего удивления. Мало ли встречали мы в детстве — да и в зрелом возрасте — людей, заведомо говорящих неправду. Но «Врун» Хармса — врун вдохновенный, не знающий границ, настаивающий на своем, и с ним, хотя бы в какой-то мере, невозможно не согласиться.

А вы знаете, что под?
А вы знаете, что мо?
А вы знаете, что рем?
Что под морем-океаном
Часовой стоит с ружьем?
— Ну! Ну! Ну! Ну!
Врешь, врешь, врешь, врешь!
Ну, с дубинкой,
Ну, с метелкой,
Ну, еще туда-сюда,
А с заряженным ружьем —
Это просто ерунда!

Хармс был серьезен, я редко видел его улыбающимся, и его любовь к «странностям» и «розыгрышам», о которых пишут его друзья[1], его бесчисленные забавные псевдонимы — Иван Торопышкин, Д. Шардам, Карл Иваныч Шустерлинг — скрывали натуру тонкую, сложную. Его поэзия для детей, получившая полное признание, была для него, в сущности, лишь виртуозной игрой. Он думал о другом. Такие стихи, как «Иван Иваныч Самовар», читали и взрослые и дети. Но для молодых литераторов двадцатых годов он был автором драматической поэмы «Елизавета Бам», отрывки из которой он читал на вечере в Институте истории искусств.

Драматическая поэма «Елизавета Бам» написана в хлебниковском духе. Это — произведение, не разделяющееся на отдельные сцены. Герои лишены биографий, они — просто люди, и этого достаточно для автора, который заставляет их чувствовать, думать, мечтать. Они как будто льются, меняются на глазах: люди, пришедшие арестовать Елизавету Бам за убийство, ссорятся между собой, сперва строго, потом добродушно разговаривают с преступницей и в конце концов просят отпустить их домой. Потом они снова начинают искать ее, но эти поиски то превращаются в игру в пятнашки, то переходят в разговор с родителями Елизаветы Бам, утрированно бессвязный, но, в сущности, напоминающий бесцельные обывательские разговоры.

Елизавета Бам — то взрослая, замужняя женщина, то девочка, которая ищет защиты у папы и мамы. Эти превращения — важная черта пьесы-поэмы. Кэрроллу не приходится извиняться за то, что его Алиса пролезает в кроличью норку: читатель — в стране чудес. Хармс отказывается извиняться. Если в «Удивительной кошке» он предлагает детям не удивляться тому, что кошка «отчасти идет по дороге, отчасти по воздуху плавно летит»,— в «Елизавете Бам» он требует, чтобы подобному способу лечения не удивлялся взрослый читатель.

Среди действующих лиц — скрипка, барабан, дудочка, голоса за сценой. Заблудившийся в несообразностях, в нарочитой бессмыслице, мотив заговора против Елизаветы Бам возникает снова в разговоре между ее преследователями Иваном Ивановичем и Петром Николаевичем.

---

[1] См. Даниил Хармс. Что это было? М., «Малыш», 1968, Послесловие И. Халатова.

В новом превращении они отнюдь не агенты «угро-
зыска». Это — философы, размышляющие о загадках природы.

И. И. Скажите, Петр Николаевич,
Вы были там, на той горе?
П. Н. Я только что оттуда.
Там прекрасно. Деревья шелестят.
Стоит избушка, деревянный домик.
В избушке светит огонек,
На огонек слетаются черницы,
Стучат в окно ночные комары.
. . . .
И. И. А в этом домике, который деревянный,
Который называется избушка,
В котором огонек блестит и шевелится,
Кто в этом домике живет?
П. Н. Никто в нем не живет
И дверь не растворяет,
В нем только мыши трут ладонями муку,
В нем только лампа светит розмарином
И целый день сидит пустынником на печке
таракан.
И. И. Но кто же лампу зажигает?
П. Н. Никто, она горит сама.
И. И. Но этого же не бывает.
П. Н. Пустые, глупые слова.
Есть бесконечное движенье.
Дыханье легких элементов.
Планетный бег, земли вращенье,
Шальная смена дня и ночи,
Глухой природы сочетанья
И покоренье человеком
Законов света и волны.

Разговор заканчивается грозным напоминанием, что «завтра ночью Елизавета Бам умрет». И тогда отец Елизаветы, до сих пор безучастно относившийся к участи дочери, неожиданно выступает в ее защиту:

Папаша *(входя).* Которая Елизавета Бам,
Которая мне дочь,
Которую хотите вы
На следующую ночь
Убить и вздернуть на сосне,
Которая стройна,
Чтоб знали звери все вокруг
И целая страна.
И я приказываю вам
Могуществом руки
Забыть Елизавету Бам,
Законам вопреки.

И в третьем превращении под колокольный звон открывается сраженье между отцом и одним из преследовате-

лей. Теперь они — богатыри. С разных сторон зала доносятся голоса, извещающие о том, кому принадлежит текст предстоящего зрелища, кто написал музыку и т. д. Теперь Петр Николаевич — чародей, и сраженье начинается с заклинаний. Но отец не боится заклинаний:

Папаша. Пускай на солнце залетит
Крылатый попугай,
Пускай померкнет золотой
Широкий день, пускай.
. . . .
И рыцарь, сидя за столом
И трогая мечи,
Поднимет чашу, а потом
Над чашей закричит:
— Я эту чашу подношу
К восторженным губам,
Я пью за лучшую из всех
Елизавету Бам!

Интермедия — лучшая часть поэмы. Богатыри, сражаясь, рассказывают зрителю о философском значении битвы. Странный мотив преследования девушки, которая сама не знает, совершила ли она преступление, получает новый поэтический смысл:

Хвала железу! Песнь битве!
Она разбойника волнует,
Младенца в юноши выносит,
Терзает до смерти врага!

Чародей повержен, разбит и просит извинить его перед смертью:

Ты слышишь, колокол звенит
На крыше бим и бам.
Прости меня и извини,
Елизавета Бам.

Сраженье кончено — и действие возвращается к началу. Снова Елизавета Бам жалуется, что ее преследуют, снова слышатся голоса, обвиняющие ее в убийстве, снова Иван Иванович и Петр Николаевич требуют, чтобы она открыла дверь, снова она, оправдываясь, мечется по комнате... Первая сцена повторяется дословно.

Точнее сказать, почти дословно, потому что пьеса-поэма кончается тем, что Елизавета Бам все-таки арестована за убийство. Со смутным ощущением, что только это и произошло, а то, что мы прочитали и увидели между двумя

одинаковыми сценами, лишь причудилось, померещилось и бесследно ушло в небытие, читатель расстается с поэмой.

ТЕАТР ТЕНЕЙ

Николай Макарович Олейников, один из создателей журналов «Еж» и «Чиж», был оригинальным детским писателем, первоклассным редактором и тонким ценителем литературы. Я знал его... Впрочем, вернее было бы сказать, что мы были хорошо знакомы. Он внутренне как бы уходил от собеседника — и делал это искусно, свободно. Он шутил без улыбки. В нем чувствовалось беспощадное знание жизни. Мне казалось, что между его деятельностью в литературе и какой-то другой, несовершившейся деятельностью — может быть, в философии? — была пропасть. У него были сложные отношения с друзьями. Е. Шварц говорил мне, что он считает Николая Макаровича человеком гениальным. Может быть, сознание несовершившейся деятельности, в которой он мог бы проявить себя в полной мере, было причиной скрытности его характера? Ирония, породившая его стихотворный цикл, была для него одним из способов существования [1].

В книге «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» я рассказал о том, как был поражен Антокольский, встретившись у меня с Заболоцким и впервые услышав его стихи.

— Да это же стихи капитана Лебядкина! — сказал он, на что Заболоцкий спокойно ответил, что он ценит Лебядкина выше иных современных поэтов. Так мог бы — и с бо́льшим основанием — ответить Н. М. Олейников.

В «Бесах» Достоевского капитан Лебядкин читает свою «пиесу» Варваре Петровне:

Жил на свете Таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства.

. . . .

Место занял Таракан,
Мухи возроптали,
Полон очень наш стакан,

---

[1] См. о нем в книгах И. Рахтанова. Рассказы по памяти. М., 1969, и А. Македонова Николай Заболоцкий.

К Юпитеру закричали.
И пока у них шел крик,
Подошел Никифор,
Бла-го-роднейший старик...

Одно из самых популярных (по меньшей мере в литературных кругах) стихотворений Олейникова представляет собою развитие этой истории, в которую вкладывается мнимый философский и трагический смысл. Эпиграф (неточно) взят у Лебядкина:

ТАРАКАН

Таракан попал в стакан.

Таракан сидит в стакане,
Ножку рыжую сосет.
Он попался. Он в капкане,
И теперь он казни ждет.

Он печальными глазами
На диван бросает взгляд,
Где с ножами, с топорами
Вивисекторы сидят.

У стола лекпом хлопочет,
Инструменты протирая,
И под нос себе бормочет
Песню «Тройка удалая».

Трудно думать обезьяне,
Мыслей нет — она поет.
Таракан сидит в стакане,
Ножку рыжую сосет.

Таракан к стеклу прижался
И глядит, едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.

Но наука доказала,
Что души не существует,
Что печенки, кости, сало —
Вот что душу образует.

. . . .

Вот палач к нему подходит,
И, ощупав ему грудь,
Он под ребрами находит
То, что следует проткнуть.

И проткнувши, на бок валит
Таракана, как свинью,

Громко ржет и зубы скалит,
Уподобившись коню.

. . . .

Ты, подлец, носящий брюки,
Знай, что мертвый таракан —
Это мученик науки,
А не просто таракан.

Сторож грубою рукою
Из окна его швырнет,
И в окно вниз головою
Наш голубчик упадет.

На затоптанной дорожке
Возле самого крыльца
Будет он, задравши ножки,
Ждать печального конца.

Его косточки сухие
Будет дождик поливать,
Его глазки голубые
Будет курица клевать.

Когда я прочел моей семилетней внучке это стихотворение, она заплакала: пожалела таракана. Для нее он был сродни Мухе-Цокотухе.

В сближении Олейникова и Лебядкина интересно многое, и прежде всего то, что герой Достоевского писал свои стихи, меньше всего думая о поэзии. Стихоплетство — такая же черта его характера, как обнаженность чувств или склонность к высокопарности. Стихи его лишены поэтической функции, назидательны и — что особенно важно — принадлежат вымышленному персонажу.

Можно ли назвать Лебядкина «литературной личностью»? Едва ли. В сравнении с Козьмой Прутковым, например, он— беспомощный дилетант. Но что такое «литературная личность» и каким образом она связывается с авторским «я» — названным и неназванным?

Я попросил Юрия Тынянова выступить па одном из заседаний моего семинара по этому вопросу, и он прочел лекцию, которая остро запомнилась мне, может быть потому, что это была импровизация, развернувшаяся свободно и стройно. Он думал, что в наше время каждая книга становится шагом, поступком, а отсутствие поступка неизбежно приводит к отсутствию книги. Речевая интонация смещается в прозе, но это не мешает ей упорно стремиться к воспроизведению живой, разговорной речи. В дальнейшем развитии интонация связывается с жестом, а жест

подсказывает лицо, персонаж, характер. (Впоследствии я не раз был свидетелем практического воплощения этой мысли: работая, Ю. Тынянов «превращался» в Кюхельбекера, Булгарина, Грибоедова и даже Нессельроде.) Как ни далека художественная проза от устной речи с ее бесчисленными оттенками интонации, все равно в конечном счете каждая книга становится «говорящим лицом», то есть обращена к читателю, как речь, и требует отзыва, ответа. Личность писателя, его судьба, интересна и важна для читателя, как важна судьба собеседника, современника.

Что касается Козьмы Пруткова или конан-дойлевского бригадира Жерара, то придуманная литературная личность является как бы моделью подлинной, подобно модели в экспериментальной физиологии. Первоначально Козьма Прутков воспринимался как пародия. Разносторонность жанров, в которых он выступал, придала этой пародии реальные черты — отвагу поучительности, невозможность увидеть себя со стороны и другие признаки реального существования, вплоть до портрета...

Ю. Н. Тынянов в своей лекции не коснулся поэзии Олейникова — и это понятно. Ни Козьма Прутков, ни герой Конан Дойля отнюдь не напоминали мистического мещанина, от имени которого писал Олейников.

Герой Олейникова погружен в самоизучение, он занят только собой. Да, он слегка корит себя за «безнравственность» и грубо-вещественное отношение к действительности. Все это написано с точки зрения отнюдь не уверенного в себе человека, в этом смысле герой Олейникова — антипод Козьмы Пруткова.

Главная его черта — изумление. Из стихотворения «Чарльз Дарвин» следует, например, что исследование природы основано на изумлении перед ее чудесами. И не только природы:

Я стал задумываться над пшеном,
Зубные порошки меня волнуют,
Я увеличиваю бабочку увеличительным стеклом,
Строенье бабочки меня интересует...

Если попытаться одной чертой обвести круг интересов работы, житейских мелочей, литературного быта «обериутов», окажется, что он почти нигде не выходит за пределы той атмосферы, которая напоминала трезвость старушки из рассказа Д. Хармса «Как старушка с лупы

свалилась», напечатанного в одном из номеров «Ежа». Эта атмосфера сказывалась не только в спокойном стремлении «изумить», неожиданно переломить привычное представление о том, что такое поэзия, но и в остроте, с которой подхватывались черты необыкновенного в обыденной жизни.

Я помню, как «обериуты» приехали в Сестрорецк, чтобы навестить Е. Шварца, и собрались пойти купаться только под вечер, когда солнце уже заходило.

Пляж давно опустел. Гости разделись, пошли к морю — и за ними с карикатурной неторопливостью поползли по песку их тени. Ничего особенного не было в этих постепенно удлинявшихся тенях, но, должно быть, все-таки что-то было, потому что высокий, костлявый Хармс вдруг подпрыгнул, смешно выворотив руки и заставляя свою тень повторять эти нелепые движения. Он вытягивал тело, вдруг садился на корточки и медленно «вырастал», строго поглядывая на свое далеко распластавшееся по пляжу черное послушное отражение. За ним, сохраняя полную серьезность, стал прыгать Олейников, тоже костлявый, потом тяжеловатый Шварц, кто-то еще...

Сторож, выползший из своей будки в пальто — было уже прохладно,— постоял в недоумении, потом нерешительно засвистел, хотя в этом неожиданном «театре теней» не было ничего нарушающего порядок. Свист был предупреждающий, действительность напоминала, что, согласно правилам поведения на пляже, странности нежелательны, даже если они и не запрещены.

ТЫ БУДЕШЬ АДМИРАЛОМ

Лермонтовская идея героя нашего времени навсегда утвердилась в нашей литературе. С новой силой она вспыхнула в двадцатых годах. Героя своего времени искали все. В книге, которая так и называется «Поиски героя», Н. Тихонов с добродушной иронией рассказал о том, как долго не давалась ему в руки эта «синяя птица». Его герой — сапожник, участник революции и гражданской войны:

Он встал, перемазанный ваксой Марат,
И гордо рубцы показал мне.

Гайдар нашел совсем другого героя — мальчика, прислушивающегося к «шуму времени», смутно различающего в этом шуме свой собственный голос.

В 1925 году альманах «Ковш» (Ленинград) напечатал в первом и втором номерах повесть Аркадия Голикова «В дни поражений и побед». Повесть эта, обсуждавшаяся в нашем семинаре, не имела успеха. После фурмановского «Чапаева», в котором без видимого напряжения был создан характер, книга Голикова показалась старательным, но безжизненным репортажем. Она была как будто написана мальчиком, которому непременно хочется казаться взрослым. Несмотря на множество событий, о которых обстоятельно рассказывает автор, она — неподвижна: грамматическая правильность стиля заставляет смутно догадываться, что автор именно такой представлял себе «большую литературу»: «Разговаривая оживленно и делая всевозможные предположения, они шли рощей, находившейся около курсов... Однажды перед рассветом, рассыпавшись в цепь, отряд курсантов осторожно охватывал деревушку, в которой спали перепившиеся бандиты».

Если в то время в нашей критической литературе еще не установилось понятие «штамп», первая повесть Гайдара могла дать для него вполне достаточное основание: «Как встревоженный осиный рой, загудел бандитский лагерь», «На первое время это было удачным решением вопроса» и т. д.

Прошло несколько лет, прежде чем я узнал, что автор повести «В дни поражений и побед» написал «Школу». Это был неожиданный и многообещающий шаг. Положите две повести рядом — и в «Школе» вы увидите живой взгляд, мелькающий за неподвижностью правильной грамматической фразы. Это — путешествия в прошлое, в детство. Появился угол зрения, стремящийся перестроить, «договорить» материал. Появился герой — мальчишка, замешавшийся в трагические события гражданской войны, тот самый, который, развиваясь и видоизменяясь, впоследствии станет Тимуром. Но он появился раньше, до «Школы»,— уже в «РВС» Гайдар шагнул к детству, найдя в памяти первые (и, без сомнения, самые острые) впечатления гражданской войны.

Читая его произведения в хронологическом порядке, легко составить карту этого возвращения. Впрочем, он сам очень просто написал о ней: «Вероятно, потому, что я в армии был еще мальчишкой, мне захотелось рассказать новым мальчишкам и девчонкам, какова была жизнь».

Но он не был бы Гайдаром, если бы остановился на этом открытии. От сухого перечня фактов и следа не остается в «РВС». Найдя своего героя, он вдумывается в него, открывает в нем новые черты, ставит в самые неожиданные положения. И тогда приходит, может быть, самая важная черта его творчества: стремление к непостижимому, романтизм детства.

Я мало знал Гайдара и все-таки сохранил о нем яркое и живое воспоминание. Вероятно, это произошло потому, что он принадлежал к людям, не скрывавшим ни своих чувств, ни мыслей. Напротив, он всегда стремился раскрыть себя, возможно полнее передать другим все, что его волновало. Это было прямодушие, обезоруживающее, неотразимое, открывавшее картину души — картину меняющуюся, сложную, но всегда озаренную светом искренности и чести.

О нем можно было сказать, что он всем взял — и ростом, и дородством. Он был высокий, плотный, статный, с красивым, бледным, детским лицом. Детскость, мелькавшая в овале лица, в круглоте глаз, осталась заметной чертой на всю его жизнь. Когда он только что, двадцатилетним юношей, появился в Ленинграде, мы, его старшие товарищи, помнится, немного подтрунивали над его наивной уверенностью, что успех в любом деле требует не столько труда, сколько решительности,— однако подтрунивали за глаза, потому что знали, что он неудержимо вспыльчив. Так, он вдруг взялся изучать французский язык, пытаясь заговорить на нем недели через три после первого урока. Он писал, что у него обыкновенная биография и что не он, а время сделало то, что на четырнадцатом году своей жизни он ушел в Красную Армию, на пятнадцатом стал командиром роты, а шестнадцати уже командовал полком. Да, время было необыкновенное, но необыкновенной была и та романтическая глубина, с которой этот мальчик пошел ему навстречу. Выбор был сделан — и на всю жизнь. Люди, знавшие Гайдара зрелым, сложившимся человеком, неизменно чувствовали в нем этот полет времени, эту юность, сказавшуюся в каждой строке и как бы шедшую за ним по пятам.

В чем значение его успеха, его удачи в литературе? Почему его книги с таким увлечением читают мальчики и девочки и взрослые, но особенно, разумеется, мальчики, для которых Гайдар, быть может, самое большое в на-

шей литературе явление? Потому, что ему удалось угадать путь мальчишеского сознания — со всеми его неожиданностями, с его верой во все светлое, высокое, чистое, с его стремлением все объяснить. Взрослые читают его книги, радуясь тонкости, с которой раскрыт и, как на географической карте, начертан этот подчас сложный, рискованный путь, а дети — так, как будто они сами невольно участвовали в их создании.

«Дым в лесу» — далеко не самое сильное произведение Гайдара, но перечитайте сцену, где двенадцатилетний Володя, взволнованный и разгневанный (известием о поджоге), встречается в лесу с комиссаром эскадрильи. «Сильной рукой этот человек остановил меня. Посмотрел на мой оцарапанный лоб и вынул из моей руки оловянный браунинг. Я смутился и покраснел. Но человек этот не улыбнулся, не сказал ни одного насмешливого слова. Он посмотрел, взвесил на ладони мое оружие. Вытер его рукавом кожаного пальто и вежливо протянул мне обратно». В этом жесте, в этой вежливой заинтересованности — весь Гайдар, с глубокой серьезностью относящийся к каждому движению детской души, не принижая ее, ставя знак равенства между детским и взрослым сознанием.

Вот за что его любят и уважают дети. Вот почему они всегда будут читать его — поколение за поколением! Он уважал их без притворства, легко переходил в мир их интересов, думая их мыслями, чувствуя их чувствами. Это и было главным свойством его таланта.

Дети любят сказки. Сказка всегда идет где-то рядом с самой подлинной, реальной жизнью в произведениях Гайдара. Но она никогда не служит ни для украшения, ни для развлечения. Это почти всегда серьезная сказка, с помощью которой гайдаровские герои стараются понять, что происходит вокруг них в нисколько не страшном и очень занятном мире взрослых.

«Раньше, когда Гек жил в Москве, ему представлялось, что вся земля состоит из Москвы, то есть из улиц, домов, трамваев и автобусов. Теперь же ему казалось, что вся земля состоит из высокого дремучего леса». А от сказки рукой подать до поэзии — вот почему читатель ничуть не удивляется, когда проза Гайдара переходит в стихи и некий страшный Турворон появляется в фантастических снах, которые иначе и нельзя рассказать, как стихами. Но есть в этой галерее детских характеров одна общая черта, очень важная для понимания Гайдара. «Гек,

конечно, был растеря и разиня. Мало того, что ночью он не мог вспомнить, куда засунул свои брюки. Но зато Гек умел петь песни».

В сущности говоря, именно Гек, маленький или постарше, хвастливый или скромный, самоуверенный или застенчивый, но «зато умеющий петь песни»,— вот главный герой Гайдара. Таков Тимур с его трогательной игрой, которая повлекла за собой целое движение среди пионеров; таков барабанщик с его суровой и сложной судьбой; таков, наконец, и сам Гайдар, за которым в его «Школе» поэзия подвига идет по пятам.

Я познакомился с ним в 1925 году в Ленинграде. Он был чем-то глубоко удручен в те годы. Потом я узнал, что он только что оправился от тяжелой болезни, заставившей его покинуть армию. По первой повести трудно было судить о его своеобразном таланте.

Через много лет мы случайно встретились снова в ялтинском Доме творчества — период, отмеченный в немногих сохранившихся после него дневниках. Он ходил в гимнастерке, в папахе, в высоких сапогах,— пожалуй, можно было подумать, что этот традиционный костюм стремится нарочито подчеркнуть романтическую приподнятость, свойственную его произведениям. Но если даже это и было позой, то какой-то простодушной, наивной и располагающей к себе, как и он сам располагал к себе своим открытым лицом и доброй улыбкой.

По утрам он будил нас пионерским горном, после ужина играл вечернюю зорю. Мы бродили по ялтинской набережной, заходили в татарскую деревню Ай-Василь и много разговаривали, главным образом, разумеется, о литературе. В нем чувствовался художник, свободный от традиций, и он защищал необходимость этой свободы, видя в ней условие для движения вперед. Он как бы начинал все сначала, не замечая, быть может, что иные открытия, казавшиеся ему новыми, были известны еще Стивенсону или Марку Твену. Но это «новое» было озарено поисками правды, которые так свойственны нашей литературе и без которых она, мне кажется, не может существовать. Едва ли Том Сойер нашел бы клад, если бы он так же бескорыстно был занят чужой судьбой, как Тимур,— у него просто не хватило бы времени на то и другое. Я хочу сказать, что если в книгах Гайдара, так же как и в его представлениях о литературе, мелькал иногда Том Сойер,

то это был уже такой русский Том Сойер, такой бескорыстный, такой не думающий о себе!

Однажды, когда мы возвращались с прогулки, Гайдар заметил на ялтинской набережной маленького айсора, чистильщика сапог, такого черного, как будто его окунули в гуталин, стоявший рядом с его скамеечкой в грязной банке. Он постучал по скамеечке щеткой, когда мы проходили мимо, и Гайдар немедленно поставил на его скамеечку ногу.

— А ну, давай!

Не помню, о чем мы говорили, пока маленький чистильщик тщательно обрабатывал гайдаровские высокие сапоги,— во всяком случае, о чем-то не имевшем отношения к маленькому айсору. Но когда работа была кончена и мы отошли от мальчика на порядочное расстояние, Гайдар вдруг вернулся к нему, взял за плечи и сказал, взглянув прямо в его округлившиеся, испуганные глаза:

— Ты будешь адмиралом.

Больше не было сказано ни слова. Мы ушли. Мальчик стоял, глядя нам вслед, изумленный, растерянный, с загоревшимися глазами...

Гайдар жил так же просто и светло, как умер. Есть смерти значительные, неслучайные, венчающие жизнь, бросая на нее мгновенно вспыхивающий, ослепительный свет. Так пал Шандор Петёфи, сражаясь на стороне революционного венгерского народа. Так погиб Гарсиа Лорка, расстрелянный франкистами в Гранаде.

Гайдар, военный корреспондент «Красной звезды», отказался вернуться в Москву после отхода наших войск от Киева, остался у партизан и был убит в бою.

Да, он был не только писателем, который три четверти своей жизни проводит за письменным столом, рассказывая о том, что он видел или не видел. Путешественник, разведчик, солдат — он был самим собой, без преувеличения, без притворства.

«МОЙ ВРЕМЕННИК»

1

Я упомянул, что среди наших учителей был Б. М. Эйхенбаум, глубокий ученый, тонко чувствовавший жанровые особенности монографии, статьи, литературного порт-

рета. Его книгам свойственна законченность, завершенность, немыслимая без плавного сцепления доказательств, склоняющего читателя к восприятию историко-литературной картины в целом. Внутреннее изящество свойственно не только его научным трудам. Он сам был сдержанно изящен, радушен и вдохновенно, нравственно трудолюбив.

В жизни ему не раз приходилось брать душевные барьеры — он был студентом Военно-медицинской академии, потом консерватории. Историю русской литературы он нашел, как находят родину, и тайная радость, что он ее наконец нашел, чувствовалась и в счастливые и в тяжелые периоды его жизни.

Вот почему мы, его ученики, были удивлены — и даже скептически удивлены, когда автор «Мелодики стиха», «Анны Ахматовой», «Лермонтова» вдруг выпустил книгу, которую никак нельзя было поставить в один ряд с его научными трудами. Она называлась «Мой временник». Вот что писал автор в обращении к читателю: «Обложка этой книги указывает на то, что книга задумана по типу журнала. Читатель вправе ожидать предисловия от редакции. Я не объявляю подписки и не собираюсь выпускать мой временник периодически. Мне просто захотелось пропустить свой материал сквозь форму журнала, которая так не удается современным редакциям. В XVIII веке некоторые писатели выпускали такого рода журналы, заполняя их собственными произведениями».

Книга делится на четыре отдела — «Словесность», «Наука», «Литературоведение» и «Смесь». В отделе «Литературоведение» Б. М. Эйхенбаум рассказывает о журнале А. Е. Измайлова «Благонамеренный», доказывая, что он интересен как особая литературно-бытовая форма. С читателями Измайлов объяснялся совершенно по-домашнему. Если номер запаздывал, он ссылался на масленицу или на то, что дочку надо было отдавать в институт или провожать родственников и т. д.

Автор «Моего временника» не заходит так далеко, хотя и упоминает в конце предисловия о «игре воображения». В сущности, книга делится только на два основных отдела. В первом Б. Эйхенбаум рассказывает свою биографию, во втором дает ряд блестящих литературных портретов, основанных на живых аналогиях между современностью и историей. Эта книга обсуждалась на семинаре в связи с вопросом о «второй профессии» писателя.

2

Опускаю доклад, автор которого ограничился лишь изложением книги В. Шкловского «Техника писательского ремесла», сопоставив ее с «Моим временником», и перехожу к прениям.

Первый оппонент. К сожалению, нам так и не довелось узнать, что думает докладчик о «второй профессии» и как он относится к проблеме «литературного быта», но вернемся к моему семинару, на котором обсуждалась книга Б. М. Эйхенбаума. Книга Шкловского представляет собою сборник дельных советов. Но не худо бы в таком случае показать, что она все-таки чем-то отличается от поваренной книги. Была ли у самого Шкловского вторая профессия? Отвечу за докладчика: была. В годы первой мировой войны он служил в школе шоферов, водивших броневики, и даже был одним из инструкторов этой школы. Воспользовался ли он ею для своей первой профессии? Да, но только в прямом отражении: он отлично пишет о шоферах.

«Шоферы изменяются сообразно количеству сил в моторах, на которых они ездят...»

«Мотор свыше сорока лошадиных сил уже уничтожает старую мораль...»

«Быстрота отделяет шофера от человечества...»

«Но к чему такая быстрота?»

«Она нужна только бегущему или преследующему...»

«Мотор тянет человека к тому, что справедливо называется преступлением...»

И далее Шкловский рассказывает о роли автомобиля в революционных движениях («Zoo», «Письмо вступительное»). Есть упоминания о шоферском деле и в других — «Письмах не о любви», и в «Технике писательского ремесла», и в «Сентиментальном путешествии» — частые, со знанием дела.

Но пригодилась ли Шкловскому его «вторая профессия» для теоретических работ? Снова отвечу за докладчика: нет. Дело в том, что даже в границах деятельности одного писателя «вторая профессия» отнюдь не является постоянной величиной. В более широких границах ее вообще не существует. Воспользоваться ею может любой «до-писатель», скажем, токарь, который хочет стать литератором. Но даже если он первоклассный токарь, его ремесло будет соотноситься с ремеслом писателя как неиз-

меримо малое соотносится с неизмеримо большим. Нет сомнения в том, что «дописательская» жизнь не только отражается в работе писателя, но часто служит для нее психологическим, эстетическим, нравственным мерилом. Укладывается ли этот опыт в понятие «второй профессии»? Для того чтобы убедить нас в ее необходимости, Шкловский ссылается на великих писателей — Л. Толстой, например, был профессионалом-землевладельцем. Ну, а кем был, скажем, Достоевский? Каторжником? Или Тургенев? Эмигрантом? И что делать с Пушкиным, которому было пятнадцать лет, когда в стихотворении «Другу-стихотворцу» он успел рассмотреть вопрос о «второй профессии» и, по-видимому, остановился па первой?

Несколько «вторых профессий» очень пригодились Горькому и оказались почти бесполезными для Грина. Какую роль сыграла «вторая профессия» в том, что маленький чиновник и неудачливый коммерсант Лесков свободно владеет любыми формами повествования, а Зощенко, который был офицером, милиционером, дегустатором, делопроизводителем, следователем уголовного розыска и т. д., виртуозно владеет только формой сказа?

Второй оппонент. Шкловский исключил из своей книги понятие таланта, и я боюсь, что она приведет в нашу литературу множество искусных штукатуров и сталеваров, которые легко откажутся от своей трудной «второй профессии» и займутся «первой», которая покажется им соблазнительно легкой.

Я согласен, что, изложив свою мысль с школьной последовательностью, Шкловский написал сборник дельных советов. Сущность сборника заключается в том, что «писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умереть с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту вторую профессию он не должен забывать, а должен ею работать: он должен быть кузнецом, или врачом, или астрономом. Эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когда входишь в литературу» (стр. 5)... Понятие «второе ремесло» подтверждается примерами: Л. Толстой писал как «профессионал — военный артиллерист» и как «профессионал-землевладелец». Газетная работа считается полезной для начинающего писателя — недаром Л. Андреев, Чехов, Горький, Диккенс работали в газете.

Иначе ставит этот вопрос Эйхенбаум. Он полагает, что мы переживаем новый литературный кризис. Ну что ж!

Любая порядочная история литературы состоит из кризисов. Пушкин, как известно, «надоел» к середине тридцатых годов и завидовал Марлинскому, которым зачитывались до потери сознания. Нет, дело не в кризисе, которого не существует. Дело в обратном. Вопрос о том, «как быть писателем», возник именно потому, что наша литература — на подъеме. «Сейчас несколько тысяч писателей. Это очень много»,— пишет Шкловский. Сопоставим с этим цитату из Белинского, которой воспользовался Эйхенбаум: «...Слишком много нужно было бы гениев и великих талантов, чтобы публика никогда не нуждалась в литературных произведениях, удовлетворяющих потребность ее ежедневных досугов... Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы» («Мой временник», стр. 72). Именно это и происходит в наше время. «Несколько тысяч» удовлетворяют потребность ежедневных досугов публики, и в этом нет ничего неожиданного для нас, отдавших немало времени изучению второстепенных и третьестепенных писателей тридцатых и сороковых годов прошлого века. Важно другое. Важно, что литература сейчас разделилась на тех, кому насущно нужна книжка Шкловского, и на тех, кто, прочтя статьи Эйхенбаума, задумается над своей жизненной задачей.

Руководитель. В книге Шкловского теме «второй профессии» посвящены только первые страницы. Книга написана о «двойной жизни» писателя, о причинном соотношении искусства и жизни, без которого немыслимо возникновение художественного произведения: «...Для того, чтобы сделать вещь и вложить в нее работу, нужно иметь как будто бы двойную жизнь, а жизнь у нас одна». И не правы те, кто утверждает, что «техника писательского ремесла» написана только для начинающих писателей. И опытный писатель может найти в ней для себя много нового.

В «Моем временнике» тема «второй профессии» прячется где-то в глубине, среди исторических аналогий. Еще недавно художественное произведение рассматривалось... как подлежащий изучению «литературный факт». Сейчас на первый план выдвигается новое понятие — самое «дело литературы». Не «как писать», а «как быть писателем» — вот определяющий вопрос новой полосы литературной науки.

Работа Эйхенбаума всегда была близка к художествен-

ной прозе. Поэтика и поэзия скрещивались в ней, и средства, с помощью которых он подчас достигал портретной выразительности, в сущности, мало отличались от той техники писательского ремесла, которой рекомендует пользоваться Шкловский. «Второй профессией» в данном случае Эйхенбауму служила профессия историка литературы.

Иногда, как в книге об Ахматовой, он намеренно отказывается от этой черты, которую сдержанно называет «неизбежным импрессионизмом». «В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты — хотя бы в том, что она часто говорит о себе как о поэтессе,— пишет Б. Эйхенбаум.— Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой — как к интимному дневнику, по которому можно узна́ть подробности личной жизни автора... Но читатели такого рода не видят, что эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и чем дальше отстоят от реальной душевной жизни, тем больше ее касаются».

«Мой временник» освободил Эйхенбаума от строгости научного стиля. Его «импрессионизм» победил в этой книге, лучшие статьи прямо противоречат вышеприведенной цитате: «подробности личной жизни автора» на этот раз глубоко интересуют его. И все-таки «Журнал» не получился — и не мог получиться. Ведь именно книги Б. М. Эйхенбаума дают ясное представление о том, что композиция (в широком смысле слова) не берется напрокат и не падает с неба. С одной стороны, она зависит от эволюции предшествующих форм, с другой — от внутренней соотнесенности материала и стиля.

Более того: его книги подсказывают ту мысль, что результаты, добытые при изучении художественной прозы, можно использовать для анализа историко-литературных и теоретических исследований: и композиция, и стиль, и отношение к материалу эволюционируют в литературной науке, так же как и в художественной прозе...

3

Перечитывая «Мой временник», я подумал о странной судьбе этой маленькой книги: все «совреме́нное» выглядит в ней устаревшим, а все «историческое» живо и представляет бесспорный интерес в наши дни. Промелькнула и

исчезла проблема «литературного быта», но короткие «портреты», с помощью которых Б. Эйхенбаум доказывал необходимость ее изучения, внимательно прочтет любой читатель, интересующийся историей русской литературы.

Трагедия Гоголя, которому после двадцатилетней работы «стало казаться, что он — писатель нечаянный, случайный, что ему надо делать что-то другое» (письмо Плетневу, 1846), изображена в связи с вопросом о «деле литературы». «Вопрос, который всю жизнь тревожил Гоголя, был именно этот вопрос: как быть писателем и что значит быть писателем» («Мой временник», стр. 89—90). Одним общим взглядом окидывая всю деятельность Гоголя, Б. Эйхенбаум указывает исторические причины — перелом тридцатых — сороковых годов, заставивший Гоголя усомниться в своем историческом назначении: «Я не могу сказать утвердительно, что поприще писателя — мое поприще» («Авторская исповедь»).

Таков беспощадный портрет Тургенева с его кокетством, с его апологией «артистизма», с его «притворством простоты» (Л. Толстой) — Тургенева, переносившего удавшиеся строки из личных писем (С. Аксакову, А. Фету) в романы. Быстрый взгляд на профессиональную жизнь писателя открывает в ней разрывы и пустоты.

В обращении «К читателю» Б. Эйхенбаум с характерной для него скромностью пишет, что «Мой временник» — всего лишь «игра воображения. Жизнь без игры становится иногда слишком скучной».

В наши дни, перечитывая «Мой временник», убеждаешься в том, что эта книга — далеко не игра. В ней чувствуется смелость исследователя, изящество, артистизм. И уже меньше всего она похожа на черновики — «брульон», как говорили в старину. Вопрос о том, «как быть писателем», не только не устарел, но приобрел особенную остроту в наше время. Но это совсем особая тема.

ТРЕТЬЯ ЭЛОИЗА

Вопрос о «второй профессии», обязательной для писателя, был поставлен В. Шкловским. Но когда я познакомился с ним, у него была только одна профессия — историка современности в широком смысле слова, а в узком — и теоретика литературы.

В квартире Тынянова на Греческом проспекте была коммуна. Мы жили весело и голодно. Шел двадцать первый год. Трамваи еще не ходили, потом пошли. Сначала мы ездили бесплатно, потом за билет надо было заплатить три копейки. Можно было за три копейки купить белую булочку, и мы предпочитали ходить с Греческого в университет или в Мариинку пешком. В Мариинке пел Шаляпин.

Хлеба было маловато, крошки мы высыпали в чай, подслащенный сахарином, получалась тюря, вкусная вещь. В передней стоял шкаф, а в шкафу неприкосновенный запас овощей, из которых мы каждый день варили неизвестно что, съедавшееся без остатка. Обед готовили по очереди, и однажды, когда я варил мясной суп, а мяса было очень мало, я недолго думая добавил в суп сушеной рыбы. На этот раз ел только я.

Прежде в квартире жил сбежавший за границу крупный чиновник. Мебель была безвкусная и роскошная, и казалось — свойство молодости,— что самым главным в квартире был солнечный, крупный, веселый, как мы, просторный воздух.

В этот молодой и голодный мир врывался Шкловский. Он не приходил, а именно врывался, каждый раз с новой мыслью, от которой начинала кружиться голова.

«Сюжет возникает самопроизвольно,— иначе нельзя объяснить одновременное возникновение одинаковых сюжетов в разных концах мира».

«Сумма художественных приемов передается в литературе не от отца к сыну, а от дяди к племяннику».

«Очень важен литературный фон».

Шкловский являлся с заплечным мешком — так ходили тогда почти все. Казалось, что он высыпает из этого мешка рабочие гипотезы, предположения, доказательства, догадки. Однажды, когда Елена Александровна Тынянова пожаловалась, что в коммуне не хватает посуды, он принес в заплечном мешке большой музейный столовый сервиз.

Разговаривая, Шкловский не сомневался в том, что его собеседнику ничего не стоит перемахнуть вслед за ним через пропасти, которых он даже не замечал. Он существовал в атмосфере открытий. Тех, кто не умел делать открытий, он учил их делать. А тех, кто не хотел,— презирал.

Одна из его первых книг обрывалась словами: «Еще ничего не кончилось». Ими же он мог бы закончить любую из своих последующих книг. И действительно, ничего

не может кончиться для писателя, который рассчитывает на то, что он всегда начинает. Тогда, в начале двадцатых годов, он начинал с особенным блеском. Он выпускал книги — в том смысле, что не только писал их, а набирал, переплетал и развозил на саночках по книжным магазинам.

Все в мире делилось для него (и для нас) на две большие группы понятий: «интересно» и «неинтересно». Это было начало литературного взлета двадцатых годов, и в Ленинграде Шкловский был уверенным, веселым участником этого взлета [1].

Потом он написал о любви. У каждого из нас есть дорогая книга, иногда непризнанная, полузабытая и все-таки самая близкая тому, кто ее написал. Я думаю, что Шкловский больше других своих книг должен ценить «Zoo, или Письма не о любви».

В самом названии его книги заключена игра («Zoo» — зоологический сад в Берлине). На титульном листе книга названа снова: «Посвящаю эту книгу Эльзе Триоле и даю ей имя «Третья Элоиза».

Первая «Элоиза» принадлежит Абеляру, знаменитому религиозному философу средних веков (1079—1142), вторая — эпистолярный роман, состоящий из 163 писем,— Жан-Жаку Руссо. Все они — автобиографичны, но лишь книга Шкловского непосредственно связана с теорией литературы. «Для романа в письмах необходима мотивировка — почему именно люди должны переписываться,— пишет в предисловии к первому изданию автор.— Обычная мотивировка — любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком, у которого нет для этого времени. Тут понадобилась новая деталь: так как основной материал книги — не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке,— «Письма не о любви».

Теоретическая книга была смелым шагом в художественную прозу. Личная интонация была новостью для теории литературы. Самонадеянное «я» заменялось подчеркнуто безразличным «мы» — и часто заменяется до сих пор, едва лишь полет критической мысли переходит в тяжелую поступь литературоведа. В автобиографической естественности «я», на которое решился Шкловский, таилось мно-

---

[1] Об этом подробно в книге «Освещенные окна». Часть третья, «Петроградский студент».

тое. Оно было связано с характерной для футуристов идеей самоутверждения.

«Я» теоретических статей Шкловского в «Zoo» получило новое назначение. За «я» появился характер, личность, рассказчик. Это и было главной удачей книги. Второе предисловие, написанное через год после первого, опрокидывает поразительное по своей бессердечности предположение, что полуотвергнутая, мучительная и по-своему изящная любовь к женщине — только «обычный прием для эротических вещей», как сказано в первом предисловии.

К счастью, женщина существует. К счастью, ее туфли действительно разговаривают с водой, добравшейся до ее квартиры (в Берлине — наводнение). К счастью, она любит — если не автора, так, по меньшей мере, того, кого она действительно любит.

Выход в художественную прозу удался не потому, что Шкловский «взял мотивировку» и «взял запрещение писать о любви». Она удалась потому, что он любил, а также потому, что ему мучительно хотелось вернуться па родину из «Zoo», вокруг которого жили русские эмигранты.

В книгу ворвалась эмоциональность, читатель оценил манерность женских писем, он пожалел автора, он разделил его одиночество. Не так уж важно стало для него, что автор — один из основателей ОПОЯЗа, что ему принадлежат известные книги и статьи. Возможно, что все это не входило в намерения автора. В таком случае перед нами был нередко встречающийся в искусстве пример «закрепления случайного результата».

И когда в одном из писем (двадцать второе) Шкловский утверждает, что книга представляет собой «попытку уйти из рамок обыкновенного романа», читатель радуется, что эта попытка не помешала ему с волнением прочитать удавшийся роман.

ГОРЬКОВСКИЕ ДНЕВНИКИ

1

В двадцатых годах интерес к подлинному, невыдуманному ничуть не уступал нашему времени. Но мне кажется, что это был совсем другой интерес. В мемуарной литературе двадцатых годов прямая информация была как бы

слегка затушевана, и не самый факт, а отношение к нему было характерной чертой. Документализм еще не притворялся искусством.

В сохранившихся записях моего семинара мемуарной литературе отдано много страниц. «Мои университеты» и «Дневник» Горького поразили читателя неисчерпаемостью впечатлений, не вошедших в литературу и все-таки ставших литературой, казалось бы даже вопреки желанию автора. Странным образом в этой книге почувствовалось освобождение от непреклонности, от упорства, набирающего силу с годами, от напряжения, которое почти неизбежно присутствует в работе художника — все равно, музыка ли это, живопись или литература.

В 21-м году, когда Горький впервые пригласил к себе Серапионов, он, рассказывая нам о том, что такое литературный труд, привел в пример Эмиля Золя, который, работая, привязывал себя к креслу. В «Моих университетах» и «Дневниках» нет этой борьбы с собой.

«Горький — один из тех писателей, личность которых сама по себе — литературное явление, легенда, окружающая его личность,— это та же литература, но только ненаписанная, горьковский фольклор,— писал Ю. Н. Тынянов.— Своими мемуарами он как бы реализует этот фольклор» («Литературное сегодня»).

Рядом с тяжелой, редкой по выразительности, пастозной живописью («Пожары») — легкость пробежавшего мимо, но оставившего неизгладимый след. Рядом с удивительной определенностью психологического контура — тень того, что больше не повторилось, ушло навсегда и все-таки осталось в памяти. Надолго ли? Оказывается, что надолго. Может быть — навсегда.

В рассказах «Палач» и «Ветеринар» лица схвачены, как при свете магния, с точностью фотоснимка, напоминающего, что фотография еще сравнительно недавно казалась настоящим чудом. Скромный, тихий, сдержанный учитель чистописания оставляет у квартирной хозяйки тетрадь, в которую он записывает свои размышления. Виньетки, тщательные выписки, строгая законченность, ни единой помарки. Разнообразнейшие почерки — славянская вязь, готический ромб — и, наконец, собственный почерк учителя,— мелкий, круглый, неторопливый. Им написан эпиграф, предваряющий книгу: «Скоро оказалось, что христиан много,— так всегда бывает, когда начинают за-

ниматься исследованием какого-нибудь преступления». Из письма Плиния Императору Траяну».

Великолепным ромбом учитель воспользовался, чтобы выразить как бы весьма обыкновенную и все-таки несколько странную мысль: «Мышление есть долг всякого грамотного человека». Славянская вязь соединяет эту мысль с каким-то происшествием, ворвавшимся в душевную жизнь учителя: «Я никогда не позволю себе забыть насмешек над собой». Возвращение к собственному круглому почерку развивает идею тайного убийства: «Внезапность не исключает предварительного и точного изучения условий жизни намеченного лица. Особенно важно — время и место прогулок. Часы возвращения из гимназии с уроков. Ночью из клуба».

И в дальнейшем все, что касается идеи тайного убийства, написано не славянской вязью и не ромбом, а именно этим мелким, круглым, аккуратным почерком. Среди виньеток, рисунков, подробных записей, отражающих скучную жизнь маленького городка, идея внезапного тайного убийства вырастает, определяется, превращается в план: «Внезапность действия — гарантия успеха. Извозчика нанять старика, по возможности со слабым зрением. Соскочить — схватило живот. Проходным двором идти прямо на него, но — не здороваться, чтобы он растерялся» и т. д.

Учитель чистописания не участвует в рассказе. Его нет, он давно умер. Мы не знаем, кого он хочет убить. Может быть, это месть? Нет. Он обдумывает убийство не какого-то определенного лица. Это — торжество полноценности, доказательство своего превосходства, своего «вознесения» над жалкой, унизительно-однообразной жизнью. Недаром учитель чистописания ставит рядом две идеи — убийства и искусства: «Так называемое искусство питается преимущественно изображением и описанием всякого рода преступлений, и я замечаю, что чем преступление подлее, тем более читается книга и знаменита картина, ему посвященная. Собственно говоря, интерес к искусству есть интерес к преступному...»

В рассказе — пять страниц.

Заметка «Люди наедине с собой» еще короче — четыре с половиной. Чехов, сидя у себя в саду, ловит шляпой солнечный луч и пытается надеть его на голову вместе со шляпой. Толстой тихонько спрашивает ящерицу:

— Хорошо тебе, а?

И, осторожно оглянувшись вокруг, признается:

— А мне нехорошо.

В фойе театра красивая дама-брюнетка, поправляя перед зеркалом прическу, спрашивает себя:

— И — надо умереть?

Блок, стоя на лестнице, пишет что-то на полях книги и вдруг, прижавшись к перилам, почтительно уступает дорогу. Лестница пуста, и все-таки кто-то бесшумно и незримо прошел мимо него, потому что иначе он не проводил бы его улыбающимся взглядом.

«Мои университеты» и «Заметки из дневника» нарушили привычное представление о мемуаре — именно поэтому они сразу же стали предметом горячих, долго продолжавшихся споров.

Рассказывая о себе, Горький почти никогда не остается наедине с собой. Его дневники и воспоминания основаны на высшей объективности, на свидетельстве очевидца. Возникшие как бы за пределами литературы, они наметили контуры нового жанра. В сущности, это — мемуары без мемуариста. Центральный, поражающий разнообразием смысл его «Университетов» — интерес к людям, многократно перевешивающий его интерес к самому себе. «Говорить о себе — тонкое искусство, я не обладаю им»,— сказал он в разговоре с Блоком.

2

В 1924 году я послал Горькому свою первую книгу — «Мастера и подмастерья». Она писалась в течение трех лет, и вслед за появлением чуть ли не каждого из рассказов, составивших этот сборник, я получал от Горького письма, содержавшие строгую, но добрую критику и советы, причем не только литературные, но и житейские. С гордостью и изумлением перечитываю я теперь эти письма. С гордостью — потому, что это письма Горького, а с изумлением — потому, что многие из этих писем обращены к начинающему писателю, еще ничего не сделавшему для нашей литературы.

Он учил меня — и делал это со всей щедростью великого человека. Но ему казалось, что это совсем не так. «Милый друг, вы должны чувствовать, что я пишу вам не как «учитель», эта роль всегда была противна мне, и я никогда никого не учил, кроме себя, но, к сожалению, делал это «вслух». Пишу я вам, как товарищ, как литера-

тор, органически заинтересованный в том, чтоб вы нашли вашему таланту форму и выражение, вполне достойные его» (13/XII 1923 года).

И все-таки Горький учил, и прежде всего тому, о чем он почти не упоминал в своих письмах,— вдохновенному, бескорыстному, чистому отношению к самому делу литературы. Он подсказывал темы, направлял мысль, предостерегал — и все это осторожно, деликатно, не задевая самолюбия. Но в каждой строке звучало суровое напоминание о том, что мы работаем в великой литературе и, стало быть, не имеем права превращать ее ни в игру словами, ни в средство собственного благополучия и славы. «Здесь, в Европе, наблюдается истощение, анемия литературного творчества, здесь — общая и грозная усталость. Здесь очень процветает словесное фокусничество, а у людей серьезно чувствующих возникает все более острый интерес к русской литературе. Посему: «не посрамим земли русской!» Надобно работать. Вам, новым, это особенно необходимо» (13/XII 1923 года).

Надобно работать! Но как? Разумеется, так, чтобы совершить нечто новое в литературе. Но что это значит? Разве мало было писателей, искренне убежденных в том, что их «новое» двигает литературу вперед,— и быстро забытых?

3

Итак, я послал Горькому «Мастера и подмастерья» и с волнением стал ожидать ответа. Можно было не сомневаться в том, что рассказы понравятся Горькому,— разве не писал он, что «целая книга сразу покажет читателю оригинальность [Вашего] таланта, своеобразие и свежесть фантазии [Вашей]».

Вот письмо, которое надолго отрезвило меня:

«Я получил Вашу книжку — спасибо! — внимательно прочитал ее, но — похвалить не могу. Не сердитесь на меня и верьте, что мое отношение к Вам совершенно ограждает Вас от излишней придирчивости старого литератора, не чуждого, вероятно, известной доли консерватизма. Не сердитесь и спокойно выслушайте следующее: несмотря на определенно ощутимую талантливость автора, несмотря на его острое воображение и даже — порою — изящество выдумки,— вся книжка оставляет впечатление детских упражнений в литературе, впечатление чего-то не-

серьезного. Может быть, это потому, что Вы отчаянно молоды и, так сказать, «играете в куклы» с Вашей выдумкой, что, в сущности, было бы не плохо, обладай Вы более выработанным и богатым лексиконом. Но — языка у Вас мало, он сероват, тускл и часто почти губит всю Вашу игру. Вам совершенно необходимо озаботиться выработкой своего стиля, обогатить язык, иначе Ваша, бесспорно интересная, фантастика будет иметь внешний вид неудачной юмористики: Ваши темы требуют более серьезного и вдумчивого отношения к ним...

Я не повторяю достаточно истрепанного указания на Вашу зависимость от Гофмана, я очень уверен, что Вы — писатель, у которого есть очень много данных для того, чтобы стать независимым, оригинальным. Но для этого надо работать, Вы же, кажется, работаете мало,— в книге не чувствуешь «восхождения к более совершенному» ни в языке, ни в архитектуре рассказов.

Затем: мне кажется, что Вам пора бы перенести Ваше внимание из областей и стран неведомых в русский, современный, достаточно фантастический быт. Он подсказывает превосходные темы, например: о черте, который сломал себе ногу,— помните — «тут сам чорт ногу сломит!»; о человеке, который открыл лавочку и продает в ней мелочи прошлого,— человек этот может быть антикваром, которого нанял Сатана для соблазна людей, для возбуждения в них бесплодной тоски о вчерашнем дне...» (1923).

Не выдумка ради выдумки, не затейливая, но, в сущности, бесцельная игра воображения, а фантастика, раскрывающая сущность социальных отношений,— вот смысл этого характерного для Горького «подсказа». Не выходя за пределы жанра, свойственного, как ему казалось, начинающему писателю, он вкладывает в его «детские упражнения» современное политическое содержание. Антиквар, наемник Сатаны, продающий мелочи прошлого,— фигура, не потерявшая своей остроты и в наше время.

Только в одном ошибался Алексей Максимович — я работал много.

Это письмо произвело на меня глубокое впечатление,— теперь я не мог не остановиться перед пропастью между серьезной темой и ничтожными средствами для ее воплощения. В каждой строке Горький требовал, чтобы я относился к своей работе с полной, глубокой серьезностью... Как тут было не задуматься над «выработкой стиля»?

Нужно было влияние Горького, чтобы во весь рост был поставлен вопрос о простоте стиля, о его народности.

«У всех вас неладно с языком,— писал он мне в декабре 1923 года, приводя многочисленные примеры стилевых погрешностей, неудачных сочетаний и утверждая, что одному писателю за его плохой роман «следовало бы скушать бутерброд с английскими булавками...». «И вообще, с русским языком обращаются зверски» (там же). Через год, в другом письме, он возвращается к задачам стиля:

«Говоря о «быте», я был очень далек от мысли конфирмировать литературу Пильняка и К^0, хотя сам я являюсь «бытовиком». Но я, ведь, хорошо и всюду вижу, что эта школа, во всех ее разветвлениях, сделала свое дело и давно уже не имеет сил питать как духовные запросы художника, так равно — я надеюсь — и духовные интересы читателя. Должна отмереть и «словотворческая» литература Ремизова, тоже сыгравшая свою, очень значительную роль, обогатив русский словарь, сделав язык наш более гибким, живым» (15/I 1924 года).

Несколько позже, в начале тридцатых годов, Горький привлек общее внимание к вопросам литературного языка, и с тех пор пушкинский принцип: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат» — становится идеалом, к которому начинает сознательно стремиться наша литература. Конечно, этот принцип по-разному понимался разными направлениями, но, во всяком случае, с прозой «изысканной» было покончено, и — нужно надеяться — навсегда [1].

4

Юношу девятнадцати лет, едва взявшего в руки перо, Горький встретил как старший друг, и с тех пор я неизменно чувствовал, что могу опираться на его руку. «Наша цель — внушить молодежи любовь и веру в жизнь,— писал он впоследствии Ромену Роллану,— мы хотим научить

---

[1] Впрочем, в истории литературы, да и не только литературы, «навсегда» — ложное понятие, и я в этом убедился в шестидесятых годах, когда новая «изысканность» стала характерной чертой нашей прозы.

людей героизму». Не я один, десятки начинающих писателей без конца перечитывали его письма.

Сравните их — и с первого взгляда станет ясно, что для каждого «молодого» у него был свой, особенный ключ. Чем меньше мы походили друг на друга, тем больше он ждал от каждого из нас. Он ценил несходство, оригинальность, новизну.

«Ругают Вас или хвалят — это должно быть совершенно безразлично для Вас»,— писал он, незаслуженно высоко оценивая мои первые, слабые рассказы... «...У Вас есть главное, что необходимо писателю: талант и оригинальное воображение, этого совершенно достаточно для того, чтоб чувствовать себя независимым от учителей, хулителей и чтоб свободно отдать все силы духа Вашему творчеству. Наперекор всем и всему оставайтесь таким, каков Вы есть, и — будьте уверены! — станут хвалить, если Вы этого хотите. Станут!» (25/XI 1923 года).

Эти строки вовсе не были продиктованы стремлением внушить мне равнодушие к критике,— иначе Алексей Максимович не тратил бы так много сил на тщательный критический разбор первых, слабых произведений. Он вооружал меня против критики легковесной, случайной, против бессодержательной «хулы и похвалы», которые ничему не учат. Он опасался, что под влиянием этой критики молодой писатель — это относилось, конечно, не только ко мне — откажется от своей особливости, от своего права на новое слово в литературе. Он умел восхищаться — черта, все реже, к сожалению, встречающаяся в нашей литературной жизни.

Без сомнения, он прекрасно понимал, что под моими теоретическими нападками на «быт» как литературный материал таилось полное незнание жизни. Но с какою же чуткостью, стараясь ничего не опрокинуть в хрупком здании моей детской прозы, внушал он мне мысль о том, что «бытовое», то есть происходящее ежедневно, не мешает, а помогает подлинному искусству!

«Но я думаю, что «быт» нужно рассматривать, как фон, на котором Вы пишете картину, и, отчасти, как материал, с которым Вы обращаетесь совершенно свободно. Нужно также помнить, что быт становится все более быстро текучим, и что быт XIX века уже не существует для художника, если он не пишет исторический роман. Для художника вообще не существует каких-либо устойчивых форм и художник не ищет «истин», он их сам создает. Ведь и у

Вас игра в ландскнехт[1] — черта бытовая, но, вообразите, что карты тоже играют людьми, играющими в карты, и Вы тотчас же вышли за черты реального быта, вообразите человека, который реально — вполне одинок и одиночество понуждает его создать себе сложную «бытовую» обстановку силою только фантазии своей. Создал и — видит реальность создания своего — понимаете?

Этот человек — Вы, это — художник. Это очень хороший «герой», в то же время. Все, что написал Л. Толстой, он писал о *себе*, так же, как Пушкин, Шекспир, так же, как Гёте.

Вам особенно не следует бояться быта и нет нужды отрицать его, ибо у Вас есть все задатки для того, чтобы легко превратить тяжелое «бытовое» в прекрасную фантазию. В конце концов — все великолепные храмы наши создаются нами из грязной земли.

В заключение: я думаю, что пришла пора немножко и дружески посмеяться над людьми и над хаосом, устроенным ими на том месте, где давно бы пора играть легкой и веселой жизни. Мы достаточно умны для того, чтоб жить лучше, чем живем, и достаточно много страдали, чтоб иметь право смеяться над собой.

Мне все кажется, что Вы — из тех, кто должен хорошо понимать это. Несмотря на Вашу молодость, которая, впрочем, никогда не порок» (15/I 1924 года).

В 1929 году я послал ему свою книгу «Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». Он ответил письмом, которое поразило меня не только тонкими замечаниями, относящимися к самому жанру историко-литературной монографии, но превосходным знанием и пониманием Сенковского — писателя, забытого уже в шестидесятых годах прошлого века. Многие ли профессиональные литературоведы могут похвастать таким знанием истории русской литературы?

5

Когда-то, в начале тридцатых годов, мне казалось, что для того, чтобы изобразить то необычайное время, в которое мы живем, и изобразить так, чтобы читатель понял и принял книгу, нужно отказаться от задач чисто литера-

---

[1] Речь идет о моем рассказе «Щиты и свечи».

турных, потому что непосредственное знание само подскажет то или другое решение литературной задачи. Я часто цитировал известные строки Толстого: «Вронский... не мог себе представить то, что можно было вовсе не знать, какие есть роды живописи, и вдохновляться непосредственно тем, что есть в душе, не заботясь, будет ли то, что он напишет, принадлежать какому-нибудь известному «роду»...»

Теперь я вижу, что был не прав и что эта мысль, глубоко верная, например, относительно выбора жанра, совсем не предполагает «свободу от техники»,— стоит только вспомнить ту школу самоизучения, которую создал для себя Толстой, прежде чем была написана первая строка «Детства».

Загляните в черновые рукописи Пушкина, Некрасова, Достоевского, и вы увидите, что пафос преодоления трудностей осенял три четверти того, что было создано этими гениями нашей литературы. Я уж не говорю о трудностях нелитературных — об усталости, инерции, горечи обид, наконец, просто лени. «Не пишется»,— как часто приходится слышать эти слова от товарищей по работе! «Первое желание, когда подходишь к письменному столу,— бежать от него»,— сказал мне однажды один известный писатель. Но многие превосходные книги не были бы написаны, если бы создатели их прислушивались к подобным желаниям.

Необходимо дать «молодым» ясное представление о том объеме труда, который вкладывается в законченное произведение.

Н. В. Берг в своих воспоминаниях рассказывает о том, какой способ работы считал наилучшим Гоголь: «Сначала нужно набросать *все* как придется, хотя бы плохо, водянисто, но решительно *все* и забыть об этой тетради. Потом, через месяц, через два, иногда более (это скажется само собою) достать написанное и перечитать: вы увидите, что многое не так, много лишнего, а кое-что и недостает. Сделайте поправки и заметки на полях — и снова забросьте тетрадь. При новом пересмотре ее — новые заметки на полях, и где не хватает места — взять отдельный клочок и приклеить сбоку. Когда все будет таким образом исписано, возьмите и перепишите тетрадь собственноручно. Тут сами собой явятся новые озарения, урезы, добавки, очищения слога. Между прежних вскочат слова, которые необходимо там должны быть, но которые почему-то никак не

являются сразу. И опять положите тетрадку. Путешествуйте, развлекайтесь, не делайте ничего или хоть пишите другое. Придет час — вспомнится заброшенная тетрадь: возьмите, перечитайте, поправьте тем же способом, и когда снова она будет измарана, перепишите ее собственноручно... Так надо делать, по-моему, восемь раз».

Разумеется, этот способ работы нельзя считать единственным или обязательным. Манера работать бесконечно разнообразна. Известно, с какой быстротой писал в некоторые периоды своей жизни Достоевский. Стендаль в течение двух месяцев продиктовал «Пармский монастырь». Однако не сделает ошибки тот, кто скажет, что в основе литературного искусства лежит труд, неустанный и ежедневный, помноженный на профессиональное умение, поглощающий все силы ума и сердца.

ГРИН И ЕГО «КРЫСОЛОВ»

Жизнь писателя — что бы там о ней ни говорили — беспокойна, пестра и однообразна, несмотря на свою пестроту. С записной книжкой в руках он бродит по стране, по своему и чужим городам. Он всегда настороже — а ну встретится с интересным человеком, услышит необычайную историю, прислушается и запишет полузабытое, но выразительное слово! Он «собирает материал», заранее стараясь избежать упрека в незнании жизни, часто справедливого. Он даже не пытается доказать, что нужны годы труда и незаурядное упорство, чтобы научиться находить в «материале» хотя бы приблизительное выражение жизни.

А потом — письменный стол:

Мой письменный верный стол!
Спасибо за то, что шел
Со мною по всем путям.
Меня охранял — как шрам.
Мой письменный вьючный мул!
Спасибо, что ног не гнул
Под ношей, поклажу грез —
Спасибо — что нес и нес.
. . . .
Так будь же благословен
Лбом, локтем, узлом колен
Испытанный,— как пила
В грудь въевшийся — край стола.

(Марина Цветаева,
«Мой письменный стол»)

Но представьте себе писателя, который ставит ни во что подлинность места действия, характера, детали. Писателя, который свободен от этой подлинности, понимая ее по-своему, шагая через «узнаванье» читателем самого себя и стремясь к обратному — к «неузнаванью».

...Доклад назывался «Кризис сюжетной прозы», и кризис был не только установлен, но теоретически обоснован. Но поскольку для всех было ясно, что никакого кризиса нет, заговорили о А. Толстом, М. Булгакове, Б. Лавреневе, И. Эренбурге.

— Самая остроумная теория сюжетосложения,— сказал докладчик,— еще не объяснила нам, откуда берется волшебство занимательности. По-видимому, ее природа связана с искусством неожиданности, полета над обыденностью или вообще удивления — и в этом смысле несколько напоминает цирковое искусство? Но какова бы она ни была — в художественной литературе она должна не мешать, а помогать психологической глубине. Но равна ли мера этой требовательности той мере, которую мы предъявляем, скажем, к реалистической прозе?

Спор кончился тем, что меня попросили рассказать об Александре Грине.

...Я мало знал Грина, хотя раза два заходил к нему в 21-м году, когда он, так же как Шкловский, Ходасевич, Форш, жил в Доме искусств. Острота и необычайность жизни тех лет лишь однажды привлекла внимание Грина. В одном из своих лучших рассказов, «Крысолов», он показал фантастичность геометрически-пустого Петрограда, с его оглохшими, саботирующими учреждениями, заваленными канцелярской бумагой. Но это был тот сравнительно редкий случай, когда Грин наткнулся на «материал», который с *такой* непреложностью принадлежал ему, что освободиться от него было уже невозможно.

Он описал себя в этом рассказе: «Теперь, может быть, уместно будет привести кое-что из своей наружности, пользуясь для этого отрывком из письма моего друга Репина к журналисту Фингалу. «...Он смугл,— пишет Репин,— с неохотным ко всему выражением правильного лица, стрижет коротко волосы, говорит медленно и с трудом». Это правда, но моя манера так говорить была не следствием болезни — она происходила от печального ощущения, редко даже сознаваемого нами, что внутренний мир наш интересен немногим. Однако я сам пристально интересовался всякой другой душой, почему мало

высказывался, а более слушал. Поэтому, когда собиралось несколько человек, оживленно стремящихся как можно чаще перебить друг друга, чтобы привлечь как можно более внимания к себе,— я обыкновенно сидел в стороне».

Это, без сомнения, автопортрет, а не цитата из письма неведомого Репина к неведомому журналисту Фингалу.

Ссылка на имена будто бы широко известных людей характерна для Грина. Это почти беспечное отмахиванье или, в лучшем случае, подачка тем, кто ищет подлинности во что бы то ни стало.

В ленинградском литературном кругу Грин был одинокой, оригинальной фигурой. Высокий, худощавый, немного горбившийся, молчаливый, он отличался от других обитателей Дома искусств уже тем, что все они куда-то стремились, к чему-то рвались. Он никуда не рвался. О нем говорили, что он не подписывает договора. Редактор одного еженедельника рассказывал мне, что однажды Грин положил на его стол рукопись, назвал сумму и сказал:

— С условием: не читая.

Редактор согласился — и не проиграл. Рассказ оказался превосходным.

Возможно, что это анекдот, но он характерен для Грина.

...Он щедро пользуется бессмертным реквизитом романтики — и часто потрепанным, дешевым реквизитом. Вдруг начинает казаться, что его рассказы написаны на полях когда-то прочитанных книг. Воспоминание о чем-то полузабытом возникает в сознании. Но это обманчивое впечатление. Грин относится к своим предшественникам,— среди них и Стивенсон, и Эдгар По, и Джек Лондон, и Леонид Андреев — с такой же свободой, как и к самой действительности. Больше всего он дорожит внутренней свободой. Предшественников он не ищет, отзвуки их творений сами собой возникают в его воображении, а что касается действительности, то он предпочитает построить собственные города Лисс, Зурбаган, Гель-Гью и населить их людьми неизвестной национальности, с выдуманными именами. Изобретательность Грина в его стремлении представить себе земной шар не разделенным пограничными зонами — трогательна и говорит о глубине его человечности. Он не хочет видеть ни сети национальной ограниченности, ни кровавых доказательств мнимого превосходства одной на-

ции над другой. Его интересует другое: чувство и время. Время — только для себя. Часы истории почти всегда стоят в произведениях Грина, хотя в целом действие его произведений ограничено XIX и XX веками. Время для него — вглядыванье в собственное прошлое, самопознание, перечень неосуществленных замыслов. Недаром многие рассказы Грина написаны от имени автора, задумавшегося над промелькнувшим воспоминанием.

Впрочем, подчас он называет время — год, месяц, даже день,— но часы идут верно только на первых пяти-шести страницах, а потом он не обращает на них никакого внимания.

Чувство... О, ради чувства Грин взял в руки перо! Подчас начинает казаться, что его книги написаны упрямым, сдержанным, погруженным в себя подростком, который скрывает от взрослых свою страсть к сочинительству, любовь к загадкам и тайнам, который стесняется своего благородства. Шиллеру было шестнадцать лет, когда он написал «Разбойников». Рыцарство, отнюдь не рассчитанное на психологическую глубину, рыцарство подростков, стало нравственным законом для Грина.

Почти всегда замысел его артистичен, изящен. Он смело ссылается на выдуманные источники, на изречения никогда не существовавших философов, художников. Он цитирует Шатобриана, Свифта,— но напрасно вы стали бы искать у них эти цитаты.

В рассказе «Капитан Дюк» моряки поют:

Позвольте вам сказать, сказать,
Позвольте рассказать,
Как в бурю паруса вязать,
Как паруса вязать!

Позвольте вас на саллинг взять,
Ах, вас на саллинг взять,
И в руки мокрый шкот вам дать,
Вам мокрый шкотик дать.

Таких стихов много у Грина, и принадлежат они нищему поэту Берганцу, или Джону Манишке, или Стеббсу из «Блистающего мира», о котором Грин написал, что поэзия в его душе «лежала ничком, ибо негде ей было повернуться».

Но как беспомощен Грин, когда пишет реальную действительность, лишая ее возможности внезапного преображения. Он пытался даже теоретически обосновать свое

отвращение к «литературе фактов»: «Литература фактов вообще самый фантастический из всех существующих рисунков действительности... Достаточно вспомнить то хладнокровное внимание, с каким просматриваем мы газету, не помня на другой день, что читали сегодня, а между тем, держали в руках не что иное, как трепет, борьбу и жизнь всего мира» («Блистающий мир»).

В этой «пустоте действительности» Грин неуклюж, неловок, неизящен. В рассказе «История одного убийства» солдаты говорят: «...энта», «чичас», «страсть похож», «патрет» и т. д. Зато как начинает блестеть и искриться жизнь, когда в нее врывается чудо.

«Крысолов» начинается, как реалистический рассказ: «Весной 1920 года, именно в марте, именно 22 числа,— дадим эти жертвы точности, чтобы заплатить за вход в лоно присяжных документалистов...» Но точность нехотя отступает с той минуты, когда герой рассказа попадает в опустевший банк, заваленный бумагой, которая «взмывается у стен», висит на подоконниках, струится по паркету, «образуя взрыхленные поля и барьеры». Это картина, еще закрепленная временем,— 1920 год, Петроград. Но вот герой рассказа натыкается на шкаф, битком набитый провизией,— и хотя здесь еще нет ничего невозможного, мелодия чуда уже начинает отдаленно звенеть в пустыне мертвого банка, где двести шестьдесят комнат «стоят, как вода в пруде», тихие и пустые.

Она приближается, когда герой по бездействующему аппарату звонит в «никуда», в пространство, пересеченное спутанными проводами, и телефонистка отвечает ему. Он неточно называет номер, усталый голос поправляет его, и вымысел начинает приобретать все черты последовательности, неизбежности — только потому, что откуда-то все громче доносится мелодия чуда. В опустевшем банке господствуют крысы, они стремятся уничтожить человека, который бессознательно перешел границу дозволенного в понимании их загадочного существования. Это крысы-оборотни, стремящиеся уничтожить своего смертельного врага Великого Крысолова. Вы уже давно забыли мгновенье, когда точная дата отметила начало этой странной истории. Так же, как отозвался бездействующий телефонный аппарат, вы начинаете слышать звон сказочных часов. Независимо от мирового календаря, стрелки их движутся согласно тому, что происходит в рассказе.

Не думайте, однако, что Грин готов согласиться с тем, что он написал сказку, фантастическую историю. Великий Крысолов существует, он живет в Петрограде — указывается его адрес. Существуют и загадочные крысы. Некий Эртус написал о них, оказывается, целую книгу, и Грин цитирует из нее несколько строк, стилизованных в духе перевода:

«Коварное и мрачное существо это владеет силами человеческого ума. Оно также обладает тайнами подземелий... В его власти изменять свой вид, являясь как человек, с руками и ногами, в одежде, имея лицо, глаза и движения, подобные и даже не уступающие человеку. Им благоприятствуют мор, голод, война, наводнение... Они крадут и продают с пользой, удивительной для честного труженика, и обманывают блеском своих одежд и мягкостью речи. Они убивают и жгут, мошенничают и убивают...»

И читатель закрывает книгу с чувством догадки, что крысы-оборотни живут в человеческом обществе и делают все, что им вздумается, потому, что никому не удается разглядеть их подлинную крысиную сущность.

Впрочем, из русских писателей это приходило в голову не только Грину. В одном из рассказов А. К. Толстого герой так отвечает на незначительный вопрос:

— Нет, я никого не ищу. Мне только кажется странным, что сегодня на балу я вижу упырей.

А. Грин и А. Платонов — писатели, о которых можно сказать, что они полярно противоположны друг другу. Именно поэтому заслуживает внимания статья Платонова, посвященная Грину [1].

Платонов — воплощенье первоначального реального опыта жизни. Грин — воплощенье опыта литературного, обусловленного книжным сознанием. Платонов стирает привычные представления, Грин строит из них свои фантастические истории. Героев Платонова не с руки даже и называть героями — этот примелькавшийся термин не идет к лицам, действующим в его «прекрасном и яростном мире». Для людей, о которых пишет Платонов, самый факт их существования является фактом нравственным, в то время как Грину необходимо, чтобы его люди жили в «специальной стране, омываемой вечным океаном, потому

[1] См. А. Платонов, Размышления читателя. М., «Советский писатель», 1970.

что автор, обремененный заботами о характеристике своих оригинальных героев, должен освободить их от всякой *скверны конкретности* окружающего мира» — так пишет о нем Платонов.

«Скверна конкретности» — это упрек писателю, увлеченному занимательностью в ущерб великой нравственной задаче литературы.

У Платонова — свой, особенный язык, основанный на скромной, но непреклонной простоте, на едва заметных сдвигах разговорной речи, оставляющих впечатление свежести и новизны. У Грина вы редко останавливаетесь на отдельной фразе — он пишет страницами, в неудержимом разбеге.

Как же подходит Платонов к творчеству Грина? Он переносит его феерию со сцены в зрительный зал, из морской дали, в которой показывается корабль с алыми парусами, в обыденность, в мир «дрожащих, нуждающихся, не абсолютно прекрасных человеческих сердец». Ради «объективности» он представляет себе Ассоль не в деревне Каперне, одетой «покрывалами воздушного золота», а в Моршанске. Он подчеркивает, что капитан Артур Грей происходит из богатой семьи, и упрекает его за то, что он любит перевозить на своем корабле кофе и чай, а не мыло и гвозди. И, наконец, пересказывая историю деревенской девушки Ассоль, окончившуюся так счастливо, он горько сожалеет о других жителях деревни. «Бедный народ деревни увидел образ плывущего счастья в виде корабля под алыми парусами. Но деревенские люди знали: это счастье плывет не за ними, и действительно, лодка с корабля взяла к себе одну Ассоль».

Я остановился на статье Платонова как на примере столкновения двух глубоко искренних писателей, идущих в диаметрально противоположных направлениях. Столкновение основано не только на прочном убеждении Платонова, что произведения романтические «неспособны дать той глубокой радости, которая равноценна помощи в жизни». Это — суровый, исподлобья, взгляд, это тяжелая рука мастера, для которого литература — не развлечение, а пот и кровь. Не менее строго осуждает он Паустовского и его «старших по возрасту литературных братьев», рекомендуя «положительно и скоро их забыть».

Не буду входить в существо спора. Скажу только, что Грин не хитрит с читателем. Он как бы заранее заключает с ним договор, в котором ясно и недвусмысленно сказано,

что его творчество не имеет ничего — или почти ничего — общего с действительностью. Требовать от него, чтобы он перестал быть Грином, бесполезно, даже если мы вспомним о том, то Л. Толстой требовал от Шекспира, чтобы он перестал быть Шекспиром. Фантазии Грина нечего делать в Моршанске, так же как герои Платонова почувствовали бы себя растерянными и оскорбленными в Гель-Гью или Зурбагане.

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

Советская литература тогда была еще сравнительно небольшая, существовала она немного меньше десятилетия и представлялась нам чем-то вроде таблицы Менделеева в начальный период ее существования. Пустых клеток было больше, чем заполненных, и заполнить их можно было, только подходя к уже открытым элементам теоретически, аналитически. Вот почему вслед за обсуждением творчества Грина в моем семинаре был поставлен доклад «о герое и характере» — центральный для прозы двадцатых годов. Было единодушно признано, что Грин обошел этот вопрос. Его герои — двухмерны, общечеловеческие понятия добра и зла заменили в его книгах психологическую глубину — стоит только вспомнить Грея («Алые паруса») или Битт-Боя («Корабли в Лиссе»). Но где же искать подлинного «героя нашего времени»? И правы ли те, кто утверждает, что он надолго исчез из нашей литературы?

Доклад был обстоятельный, идущий издалека. Школ нет, писатели отрекаются от своих предшественников. Искания «личной поэтики», которыми усердно занимается, например, Вс. Иванов,— бесплодны, потому что он идет ощупью, наугад. В литературе нет органически развивающегося отношения к слову. Роман двадцати пяти писателей в «Огоньке» «Большие пожары» блестяще доказал «стертость» стиля. Кроме М. Зощенко, который остался самим собой, затея «Огонька» неожиданно поставила в один ряд Буданцева и Лидина, Бабеля и Леонова. Игра оказалась игрой с огнем.

— «Героя нашего времени»,— продолжал докладчик,— ищут на стройках, на заводах — и, без сомнения, встречаются с ним лицом к лицу. Встречаются, но не узнают — вот почему читатель напрасно ищет его на страницах бесчисленных очерков и рассказов. В мелька-

нии ежедневного, злободневного прячется, «не попадает в фокус» личность, воплощающая в себе самые характерные черты эпохи...

Но кроме поездок по стране, изменяющейся на глазах, раскачивающейся на поворотах, существуют и другие поездки: не в настоящее, а в прошлое.

Чем объяснить внезапность острого интереса к истории России? — спрашивал докладчик.— Даже сверхсовременный Пильняк написал рассказ, стилизованный в духе петровского времени, в котором разного рода «спектакули» неопровержимо доказывают, что автору лучше было оставаться сверхсовременным. Появляются исторические пьесы — «1881 год», «Азеф», «Заговор императрицы», «Николай Первый и декабристы». Постановка одной из них ознаменовалась трогательной чертой: автор пьесы «Пушкин и Дантес», В. Каменский, требовал, чтобы не Дантес убивал Пушкина, а Пушкин — Дантеса.

Выходят в свет воспоминания Суворина, Сухомлинова, Витте, записки участников революции и гражданской войны.

История ворвалась в кино со смелостью молодости («СВД» Козинцева и Трауберга) и с дешевой чувствительностью, огорчившей не только пушкиноведов («Поэт и царь» Гардина).

Но в художественной прозе история расположилась иначе, чем в соседних искусствах,— прочнее, увереннее. И это не удивительно: вспомним, что исторические романы были господствующим жанром в прозе 20—30-х годов прошлого века (Загоскин, Лажечников, Масальский, Зотов, Булгарин).

Впрочем, докладчик отнюдь не намерен перекидывать мост через столетие — от двадцатых годов XX века к двадцатым годам XIX века. Он лишь хочет только напомнить о том, что вопрос о «поисках героя» решается не только в современной, но и в исторической прозе. Однако «свободная охота» современного писателя ограничена в исторической прозе: нельзя перешагнуть тысячи печатных свидетельств. Самое важное, очевидно,— выбор исторической личности, связанной с современностью по духу, то есть как бы представляющей ее в истории России. Так, ретроспективный взгляд Ю. Тынянова остановился на Вильгельме Кюхельбекере, А. Чапыгина — на Степане Разине, О. Форш — на Михаиле Бейдемане.

Начнем разбор в обратном порядке. О. Форш выступила еще до революции и, если судить по ранним вещам («Рыцарь Тогенбург»), относилась к истории с романтической неопределенностью, свойственной символистам.

Следы этой неопределенности легко найти в «Одеты камнем». Герой романа — подлинное лицо, офицер, эмигрировавший из России и работавший в типографии Герцена. В 1861 году он пытался вернуться на родину, но был арестован в Финляндии и заключен в Алексеевский равелин Петропавловской крепости.

«Один год (1860—1861) восторженных порывов, благороднейшего одушевления и пылких мечтаний... И через год — сразу Алексеевский равелин. Вошел уверенным в себе, пылким и дерзким энтузиастом. Потом медленное, разлагающее, засасывающее действие равелина. Попытка напомнить о себе, крикнуть: авось услышат! Мучительный вопль о пощаде... И за громким воплем, затихнувшим у высоты престола... безумные, дикие вопли... Из угла в угол, точно зверь в клетке, вопит и бьется головой в стену... 20 лет заключения в равелине... Увезен лишенным рассудка...». (П. Е. Щеголев. Таинственный узник. Петроград, изд-во «Былое», 1919).

Докладчик не сомневается в том, что роман О. Форш основан на маленькой книге Щеголева. Но повторяемость, неподвижность истории Бейдемана затрудняет развитие романа, и если бы не строгие исторические даты, О. Форш, надо полагать, сократила бы срок его заключения.

— Известна поговорка: «Солдат спит, а служба идет». Перефразируя ее по отношению к роману «Одеты камнем», можно сказать, что Бейдеман сидит в крепости, а роман не идет,— продолжал докладчик.— И это не удивительно. Сюжет как бы заключен в крепость вместе с героем.

Тыняновский «Кюхля» был разобран докладчиком не менее сурово.

— Нельзя не согласиться с тем, что жанр «Кюхли» приближает нас к современности,— сказал он.— В сущности, это роман-биография, композиционно близкая, как это ни странно, к «Рвачу» Эренбурга. Однако в романе нет темы, достаточно целеустремленной, чтобы вести за собой героя. Вот почему трагическая судьба Кюхли пробуждает чувства, но оставляет за сценой возможность размышлений. Я бы сказал, что роман битком набит представителя-

ми историко-революционной темы, но ее присутствие, неотразимость ее влияния — почти незаметны. Несмотря на бесспорную полноту и историческую точность изображения, задача характера не решена. «Кюхля» остался романтическим героем «вообще», а не «в частности», и в современной прозе появление романа не меняет почти ничего.

В конце доклада был разобран (более чем кратко) роман А. Чапыгина «Разин Степан», написанный, по мнению докладчика, языком челобитного приказа: канцелярская нарочитость сказалась даже в названии: почему «Разин Степан», а не «Степан Разин»? Упомянув, что роман Шильдкрета «Крылья холопа» напечатан в газете, докладчик истолковал это обстоятельство как свидетельство наступления исторической темы, захватывающей все больший плацдарм.

Первый оппонент. Что разумеет докладчик под понятием «литературная школа»? Писатели, к его сожалению, отрекаются от своих предшественников. Еще бы! Было бы странно, если бы Пильняк признал свою зависимость от Белого, а Зощенко — от Лескова. Два понятия — «традиция» и «школа» — слились в сознании докладчика, поразительно напоминая библейскую формулу: «Авраам родил Исаака, а Исаак — Исава и Иакова».

Вообще говоря, в основе доклада чувствуется смутное недовольство тем, что в литературе какой-то беспорядок, что она почему-то существует сама по себе и развивается как бог на душу положит, а не в строгой последовательности, установленной литературной наукой. Из некоторых верных наблюдений сделаны неверные выводы. Роман двадцати пяти писателей в «Огоньке» не имеет ни малейшего отношения к «стертости стиля». Его появление — факт литературного быта, а не литературы. Вс. Иванов не занимается «исканием личной поэтики» и, может быть, даже не подозревает о ее существовании. «Тайное тайных» доказывает, что это не помешало ему сделать большой шаг вперед.

Второй оппонент. Откуда же все-таки возник острый интерес к прошлому, к истории России? Докладчик осторожно уклонился от ответа на этот вопрос. Мне кажется, что тщательно возведенное здание его доклада не раскачивалось бы, как во время землетрясения, если бы он вспомнил, что прошло уже больше десяти лет после Октябрьской революции и что нет ничего более естествен-

ного, чем стремление оглянуться на себя и заново оценить свое историческое развитие.

Докладчик убежден и постарался убедить нас в том, что «поездки в прошлое» так же необходимы для поисков героя нашего времени, как поездки на Волховстрой. Что и говорить, смелая мысль! Происхождение ее — совершенно ясно, по меньшей мере для меня. Это — подгонка живой литературы под холодную алгебру теории. Факты должны соответствовать ей. Не соответствуют? Ну что ж! Тем хуже для фактов!

Если «Одеты камнем» — неудача, то причины ее надо искать в другом романе О. Форш — в «Современниках»: у нее нет самостоятельного взгляда на исторический материал. Более того: мы вправе заподозрить ее в незнании материала. Это легко доказать. Прошу извинить меня за пример, который граничит с насмешкой, но ведь если бы О. Форш тщательно изучила жизнь Гоголя, его нос не оказался бы для нее такой драгоценной деталью? Форш идет не за Гоголем, а за его памятником — стоящим в Москве, на Гоголевском бульваре.

В «Современниках» вокруг выдуманного Багрецова скользят, как на коньках, Лермонтов, художник А. Иванов. Появление их не диктуется внутренней необходимостью. Отношение О. Форш к историческому материалу можно определить как геометрическое: берется точка и вытягивается в линию. Иногда линия намечена пунктиром. Так написана, например, сцена встречи Гоголя с Багрецовым перед сожжением второй части «Мертвых душ». Здесь, по меньшей мере, играет известную роль воображение. Оно отсутствует, когда Форш пользуется источниками, уже сыгравшими историческую роль в русской культуре. Так, в роман входит Герцен, иногда пересказанный, полуцитатный. Короче говоря, О. Форш ошиблась, предположив, что «собирать» исторический материал легче, чем современный.

Свидетелей существования, поведения, характера исторического лица — много, солгать нельзя, предварительная объемная работа неизбежна. «Кюхля» в этом смысле представляет собою исключительное явление. Характер,— кстати, не герой, а именно характер,— без сомнения, сложился в сознании автора задолго до той минуты, когда он написал первую фразу.

Руководитель. Мне кажется, что без той беспощадности, с которой Лермонтов открыл Печорина в самом

себе, нельзя найти «героя нашего времени» и доказать, что это — общественное явление.

Можно понять попытку докладчика повернуть нас лицом к исторической прозе — он надеялся таким образом подойти к вопросу с неожиданной стороны. Но в таком случае он не должен был обходить вопрос о «смещении», которое в разной степени можно найти и у О. Форш, и у Ю. Тынянова, и у А. Толстого. По-видимому, для того, чтобы историческая личность ожила, чтобы портрет сошел с полотна и заговорил с читателем, необходимо, чтобы этот разговор был равно интересен для обоих. Готовые представления должны быть отметены в сторону, смещены. Характер возникает на их «смещении», которое может быть еле заметным.

О романах Ольги Форш было сказано много спорного. Не стоит рассчитывать, что остроумие — приправа к любому блюду: в данном случае оно было неуместным, чтобы не сказать — неприличным. С моей точки зрения, «Одеты камнем» — значительное произведение. Но свободу обращения с материалом О. Форш подменила свободой от материала. Вот почему ей не удалось найти в истории модель героя нашего времени. Надежда на создание этой модели с помощью «готового» исторического лица не оправдалась.

Два слова о «Кюхле». Когда роман был окончен, один из друзей Тынянова предложил приложить к нему карту отношений между Кюхельбекером и великим князем Михаилом Павловичем, начавшихся, когда они были товарищами детских игр, и кончившихся, когда на Сенатской площади Кюхля целится в него из пистолета.

Самое слово «неподвижность» удивительно не подходит к стремительному Кюхле, кидающемуся на своих длинных ногах к тем, кто нуждается в помощи, поддержке, утешении. И уж никак нельзя сказать, что в романе нет темы. Эта тема — поэтическая правда служения народу. Недаром же среди декабристов было много поэтов. Вспомните предсмертные тюремные стихи Рылеева:

Мне тяжко здесь, как на чужбине.
Кому повем тоску мою?
Кто даст криле мне голубине,
Да полечу и почию.

Вот эти «голубиные крылья» и дал Тынянов своему «Кюхле».

Мне кажется, что доклад следует оценить высоко хотя бы потому, что он дал повод к острой и интересной дискус-

сии. Я помню, как на одном из собраний «Серапионовых братьев» В. Шкловский предложил описать процесс завязыванья узла словами, без рисунка, утверждая, что это почти невыполнимая задача. Не знаю, как поступили мои товарищи, но я, вернувшись домой, попробовал решить ее — и решил, но с помощью технических терминов, беспомощно и неумело.

Книги Ларисы Рейснер двадцатых годов на первый взгляд не имеют к исторической прозе ни малейшего отношения. Но если представить себе некий «знак историзма» — его можно разглядеть на их страницах. Это — ощущенье «надвременности», которое неопровержимо доказывает историчность того, что совершается на глазах. И возникает оно именно потому, что, не замечая его, Рейснер думает только об исторической правде.

Так без помощи рисунка, без технических терминов она описала процесс завязыванья исторического узла. События гражданской войны показаны с точки зрения ненаписанного, нерассказанного будущего страны. Между читателем и позицией автора как бы стоит кристаллическая призма, которая медленно поворачивается на незримой оси.

Я привел этот пример потому, что ощущение значительности, ответственности, исторической весомости — необходимое условие для поисков «героя нашего времени». И в этом смысле, может быть, действительно стоит воспользоваться опытом исторической прозы. Что и говорить, догадок много, сила всматриванья подчас так велика, что кажется, еще усилие — и перед нами появится новый Печорин или, по меньшей мере, Максим Максимович, которые, как доказала Лариса Рейснер, сыграли неоценимую роль в гражданской войне. Но для того, чтобы воплотить догадку, нужда беспощадность по отношению к самому себе, беспощадность, которой надо учиться. А мы учимся мало, нехотя. Мы работаем торопливо, думая о себе, а не о литературе. И, наконец,— увы — многие, слишком многие из нас болеют эгоцентризмом: болезнь тяжелая, почти неизлечимая, средство от нее не продается в аптеках.

Одни пишут о том, как они относятся к Революции, другие — о том, как Революция относится к ним. Рядом с подлинной литературой вырастает другая, мнимая, построенная на ложном представлении о собственном значении, полная обид и признаний. То и дело слышится: «И я, и я» — из знаменитого стихотворения Гейне «Ослы-

избиратели». Это относится, например, к разудалому Пантелеймону Романову, который летит вдоль русской истории на лихаче, с ковровой полостью и фонариками на оглоблях. От надежды показать современного героя «без черемухи» он, очевидно, наконец отказался.

ПРОФЕССОР Т.

1

Главные линии диспута, посвященного в моем семинаре историческому роману, пересекли в разных направлениях деятельность Ю. Тынянова как ученого и романиста. Это были годы, когда наука лежала рядом с литературой, а иногда и переплеталась с нею. Многие мои слушатели, так же как и я, писали повести, пьесы, романы. Переход от науки к литературе был хотя и непрост, но возможен и соблазнителен, потому что подготовлен — теоретическим изучением да и общим образованием. Об этом хорошо написала в своих воспоминаниях о Юрии Тынянове его ученица Л. Я. Гинзбург: «Все студенты литературного факультета Института истории искусств писали стихи (некоторые и прозу, но это было менее обязательно). Нам казалось, что это естественно, и даже казалось, что историк литературы, изучающий стихи, должен иметь практическое понятие о том, как это делается. Нам казался тогда нормальным путь от литературы (хотя бы от неудавшихся опытов) к истории литературы или, наоборот, из истории литературы — к литературе... Среди сочинявшихся от случая к случаю куплетов студенческой песни был и такой:

И вот крадется, словно тать,
Сквозь ленинградские туманы
Писатель лекцию читать,
Профессор Т.— писать романы».

О профессоре Т., писавшем романы, можно смело сказать, что, несмотря на трудную жизнь, осложнившуюся безнадежной болезнью, он не потерял даром и часа.

Он был мягкий, уступчивый, подчас нерешительный человек. Но могучая воля исследователя, сурово и непреклонно стремящегося к цели, не оставляющего в стороне ни одного самого ничтожного факта, если он может служить делу, видна в его рукописях, написанных твердым, пора-

жающим своей определенностью почерком. Многое в его архиве еще не разобрано, но, когда удается проследить главную мысль, десятки других, на первый взгляд незначительных, выстраиваются — и становится ясно, что весь этот беспримерный труд произведен для того, чтобы написать две или три строки романа.

«Дело идет о маленьком абиссинце, который попал в Россию, во Францию, снова в Россию, женился на пленной шведке, капитанской дочке, пошли дети, и четырнадцать абиссинских и шведских сыновей все стали русскими дворянами.

Так началось русское Ганнибальство, веселое, сердитое, желчное, с шутками, озорством, гневом, свирепостью, русскими крепостными харемами, бранью, нежностью, любовью к пляскам, песням, женщинам...» (Рукопись).

Так в старой конторской книге Юрий Тынянов начал свой роман «Пушкин» — с главы о Ганнибалах, от которой — так же как и от многих других — он впоследствии отказался. Если перевернуть конторскую книгу и начать чтение с последней — а теперь опять с первой — страницы, вы встретитесь с автобиографическими рассказами Тынянова. Первый рассказ начинается так:

«Я родился в 1894 г. в городе Режице, часах в 6 от мест рождения Михоэлса и Шагала и в 8 от места рождения и молодости Екатерины I. До войны город был Витебской губернии, теперь латвийский. В городе одновременно жили: евреи, белорусы, великорусы, латыши, и существовало несколько веков и стран. В староверском скиту тек по желтым пескам ручей, звонили в било (отрезки рельсов; колокола были запрещены), справляли на бешеных конях свадьбы. Потом разводились, и тогда тоже мчались на конях, загоняли их. Там ходили высокие русские люди XVII века; старики носили длинные кафтаны, широкополые шляпы; бороды были острые, длинные, сосульками. Пьянства случались архаические и опять-таки кончались ездой. «Конь разнес» — это было еженедельное событие. Однажды хмельного старика конь нес до Двинска (203 версты!).

Я помню на ярмарках, на латышских кермашах (старое немецкое слово: kermesse), этих высоких людей и их жен в фиолетовых, зеленых, синих, красных, желтых бархатных шубках. Снег горел от шуб. Все женщины казались толстыми, головы не по телам малыми.

Они были верны в дружбе. Отец молодым врачом жил

у старовера. Он посадил в саду яблоню. Каждый год, десятки лет, приносили нам яблоки с Тыняновки: «Кушай, Аркадьевич». Люди уходили из скита в город — печниками, малярами, плотниками. Случалось, печники возвращались миллионщиками. Звали всех этих высоких людей по-птичьи: Синица, Соловей, Воробей. Помню, напротив, сад печника с павлинами, которые грубо кричали...

Я застал еще в городе мистерии. Сапожники и хлебопеки надевали бумажные костюмы, колпаки, брали в руки фонарь, деревянные мечи и ходили вечерами по домам, представляя смерть Артаксеркса.

На свадьбах бывали бадханы, шуты. Они объедались и опивались; все смотрели на них, раскрыв рты, хохотали долго, валились под стол, хватали друг друга за руки, повторяя, объясняя, тыча пальцем в шута. В городе было много сумасшедших: они бегали по улицам. Ими забавлялись, как было принято на востоке в XVIII веке. У каждого было свое лицо, свой характер, роль, неожиданности. Их любили, как шутов на свадьбе.

Окраины города звались Америкой, и жители их — американцами. Это была другая страна. Нищета превзошла там понятные пределы, и люди оттуда уезжали в Америку. Я помню воющих, как по мертвым, женщин на дебаркадере вокзала, уходящий поезд и жандарма со строгим удовлетворенным лицом, притворяющегося, что не слышит. Оставшиеся жили в этой Америке; они жили более в Америке, чем где бы то ни было...

Там водились шарманщики. Они выходили в город на драку с мясниками; помню предводителя мясников — горбатого, толстого, с выпученными глазами, с острой бородкой, с раздутыми ноздрями нахала, с медленными, плавными движениями. Дрались они оглоблями. Дрались и одиночки — «посадские» (древний вид хулигана): помню, как спал в пыли однорукий приземистый человек — Мишка Посадский, его стриженую голову, тонкий песок. Посадские дрались камнями, так же как мастеровые; их возили в участок городовые, они сидели в ногах у городовых, все в крови, точно покрытые свежей краской или освежеванные; извозчики помахивали кнутиками, везли медленно: городовые не платили.

Лавочники проводили жизнь в тщеславии. Вместо вывесок на многих дверях висела еще красная тряпица («красный товар») или заячья шкурка («меха»)...» (Рукопись).

Так Тынянов вглядывался в жизнь маленького городка, думая о книге, которую он писал медленно, возвращаясь к работе с перерывами в годы. Мир взрослых, его странная непоследовательность показаны в автобиографических рассказах со всей свежестью и остротой детского зрения. Время детей и время взрослых протекает с разной быстротой. Ни драки между мясниками и шарманщиками, ни средневековые мистерии не удивляют взрослых, жизнь которых идет своим чередом.

В той же конторской книге удалось разобрать заметки, относящиеся к отцу Юрия Тынянова, известному в городе врачу, которого,— как я убедился, приехав летом 1965 года в Резекне (бывшую Режицу),— до сих пор помнят и любят...

«...По вечерам, когда в столовой никого не было, а мать куда-нибудь уходила, он осматривал комнату косым, скучным взглядом, не замечая меня. Вздохнув, он запускал руку в карман и осторожно, как бы нехотя, но с любопытством разворачивал бумажки, раскладывал на столе медяки, больные заворачивали монеты в бумажки. В бумажках попадались пуговицы, даже соль. Он ждал этого, он медленно огорчался...»

«Он яростно читал газеты; больных он принимал, как промежутки между известиями.

— Ого,— говорил он,— шутка сказать: Япония... Войдите!

Он принимал больного, громко говоря с ним, как с глухим, повторяя самые простые слова, как маленькому, писал рецепт, отпускал больного и заканчивал:

— А Япония... становится великой державой! Шутка сказать!

Отдыхая, он покрывался газетой — от мух. Так с ней и не расставался.

Прошлогодние газеты клались на стол в приемной.

Все радовались, когда приходил штабс-капитан. Штабс-капитан называл себя шнапс-капитаном, ему было лет восемьдесят, у него на шее болталась медалька за турецкую войну; у него были бакены, которые носили все военные и полицейские эпохи Александра II. Он усаживался в приемной, брался за газеты, пропускал все очереди. Потом в кабинете начинался громкий разговор.

— Как поживаете? — кричал отец.

— Не поживаю, а доживаю,— медленно и ясно говорил штабс-капитан.— Слыхали? Англия? Сделала пред-

ставление. Чрезвычайно любопытное убийство в Петербурге. Но полиция не найдет. Она на ложном следу. Арестована жена. При чем тут жена?

Отец возражал, соглашался, уступал. Штабс-капитан говорил:

— А во вчерашней газете пишут: открыт новый способ лечить холеру. Турция что-то шевелится...

Штабс-капитан терпеливо и медленно рассказывал отцу прошлогодние новости. Больные ждали. Жаловался он на старость и летнюю жару, и отец прописывал ему рецепт. Он наслаждался!» (Рукопись).

Работая, Тынянов как бы прислушивался к своему детству, которое шло за ним медленно, но неуклонно. Если бы не было этого детства (и этих набросков, случайно сохранившихся в архиве писателя, половина которого погибла в годы ленинградской блокады), мы, вероятно, не прочли бы тех страниц в романе «Пушкин», где первое дыхание поэзии налетает на маленького Александра, как ветер в Юсуповом саду в жаркое полуденное время: «Его искали. Он убегал все глубже. Здесь уж была татарская дичь и глушь, новый, правильный сад обрывался — начинался старый. Стволы были покрыты мхом, как пеплом, хворост лежал вокруг статуй. И их глаза с поволокой, открытые рты, их ленивые положения нравились ему. Сомнительные, безотчетные, как во сне, слова приходили ему на ум... Было два часа пополудни, сонное время. Арина дремала на скамье, полуоткрыв рот. Вдруг нечувствительно набежал ветер, листья зашевелились на деревьях. Он увидел, как тонкое каменное тело дважды покачнулось вперед, точно пошло на него. Сердце его остановилось... Арина проснулась. Бессмысленно лукавя, он притворился перед нянькою, что все время смотрел на пруд...»

Не были бы написаны и те страницы, где маленький Пушкин бродит по дому неловко, бочком, замечая и понимая то, чего не понимают взрослые. Не было бы семейных вечеров, когда становилось ясно, что «у дома и у родителей были разные лица: одно — на людях, при гостях, другое — когда никого не было». Ни разговоров о политике, о войне, о государе. Ни внезапного восклицания одного из гостей: «А французы-то нас бьют да бьют!», напоминающего рассуждения «шнапс-капитана». Не было бы отрывистых и быстрых, без разбора, чтений — тайком, в отцовском кабинете. Словом, не было бы в нашей литературе детства Пушкина, написанного с бесценной подлин-

ностью, потому что Тынянов знал, что «никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда» (Автобиография).

2

Я поступил в Псковскую гимназию в том году, когда Юрий Тынянов кончил ее. Он был дружен с моим старшим братом и часто бывал в нашем доме. Отзвуки жизни старшего поколения доносились до меня то горячими спорами о Гамсуне и его лейтенанте Глане, то стихами Блока, то гимназическими любовными историями — и жизнь брата и его друзей представлялась мне загадочной, сложной, необыкновенной.

Это впечатление романтической приподнятости нарушалось в моем тогдашнем представлении лишь одним членом «компании» — Юрием Тыняновым. Среди этих юношей, кончавших гимназию, много занимавшихся и успевавших одновременно влюбляться, проводить ночи в лодках на реке Великой, решать философские проблемы века,— он был и самым простым, и самым содержательно-сложным. Он был веселее всех. Он заразительно хохотал, передразнивая товарищей, подражая учителям,— и вдруг уходил в себя, становился задумчив, сосредоточен.

Он писал стихи. Но главным делом, которому еще в гимназии Тынянов решил посвятить жизнь, была история русской литературы.

Глубокая, всепоглощающая любовь к нашей литературе была основной чертой всей жизни Тынянова. Лишь поняв и объяснив ее, можно понять и объяснить его жизнь. И наука его, которой он не переставал заниматься, уже будучи известным романистом, была, в сущности, не чем иным, как жадным стремлением изучить русскую литературу, открыть и объяснить чудо этой литературы.

Я мало встречался с ним в те годы, когда он был студентом Петербургского университета, и знаю об этом периоде главным образом по его же рассказам. Его учителями были замечательные ученые, оставившие глубокий след в истории русской литературы и русского языка. Он слушал одного из крупнейших лингвистов начала века Бодуэна де Куртенэ. Он был учеником гениального Шахматова, маленького человека с тихим голосом, поражавшего всех своей необычайной скромностью: выслушав Тынянова, который был тогда на первом курсе и хотел

посоветоваться с Шахматовым по поводу своего реферата, он сказал: «Да, да. Я тоже все собираюсь заняться этим вопросом».

Впоследствии, когда многое было пересмотрено, когда оказалось, что время ниспровергло многих богов литературной науки, Шахматов по-прежнему оставался для Тынянова открывателем нового, ученым, умевшим соединять бесконечно далекие научные понятия и постигающим истину на путях их скрещений. Однажды Тынянов рассказывал мне, как в 1918 году пришел в университет на лекцию Шахматова. В аудитории кроме него было еще два или три студента. Это не остановило профессора, и он начал свою лекцию, как всегда, в назначенный час. Он читал, не замечая времени: электричества не было, стало темнеть, и Тынянов, записывавший каждое слово, вынужден был писать все более и более крупными буквами. Наконец стемнело совсем, короткий зимний день кончился, но лекция продолжалась. Я видел среди бумаг Тынянова эту лекцию, записанную в полной темноте — огромными буквами, по два-три десятка слов на странице.

Да, Тынянов никогда не порывал с лучшими традициями русской науки, но бережно и с любовью отбирал из нее все, что могло помочь новому поколению филологов. Он учился у известного С. А. Венгерова, о грандиозных затеях которого всегда отзывался с глубоким уважением, хотя и предвидел, что они не будут доведены до конца. Вот что он писал в набросках автобиографии, которую я нашел в его архиве: «Венгеров был старый литератор, а не университетский профессор... Этот семинар скорее напоминал литературное общество, чем студенческие занятия. У Венгерова читали обо всем, и он всем интересовался. Руководитель с седой бородой вмешивался в споры, как юноша... Он научил нас работать над документами, рукописями. У него были снимки со всех пушкинских рукописей Румянцевского музея. Он давал их изучать каждому, кто хотел».

Работая в этом семинаре, Тынянов стал заниматься Кюхельбекером, о котором в то время знали только одно — что он был другом Пушкина и что лицейские друзья смеялись над его стихами. Страхов писал Толстому в 1878 году: «У него (Семевского.— *В. К.)* оказалось большое собрание ненапечатанных стихов и прозы Кюхельбекера и его дневник. Куча тетрадей произвела на меня самое привлекательное и грустное впечатление. Но я побоялся

труда и времени, которые будет стоить чтение и обдумывание этих рукописей. А ведь Вы хвалили Кюхельбекера?»

Тынянов не побоялся труда и не пожалел времени. Он был первым человеком, который прочитал это собрание стихов и прозы Кюхельбекера и впоследствии опубликовал их.

«Кюхельбекер трогателен»,— ответил Страхову Толстой. Именно эта «трогательность» Кюхельбекера, его человечность, его неловкое, неуклюжее, но алмазно-чистое стремление к справедливости привлекли внимание Юрия Тынянова к этой тогда полностью забытой фигуре. Он стал изучать Кюхельбекера и изучал его, в сущности, всю жизнь. Он написал о нем большую работу, главы которой читал на заседании пушкинского семинара. В 1918 году эта первая научная работа Тынянова вместе с его бумагами и библиотекой сгорела в Ярославле во время белогвардейского мятежа. Впоследствии он разыскал почти все написанное Кюхельбекером и издал собрание сочинений этого неровного, но интересного поэта. Он написал о нем роман, ставший любимым чтением для детей и взрослых, роман, который один, по мнению Горького, «гасит всю сухую бессильную болтовню не только одного Мережковского».

3

Тынянов стал работать переводчиком во французском отделении Коминтерна, едва только тот был создан. Об этом стоит упомянуть, потому что в то время, когда развертывалась гражданская война, когда почти ни одно учреждение не работало — всюду царил саботаж,— поступление на советскую службу, да еще в Коминтерн, было не случайностью, а поступком.

Мне кажется, что работа в Коминтерне дала ему очень многое. Десятки необыкновенных людей прошли перед его глазами. Он встречался с деятелями международного революционного движения, и я помню, с каким волнением рассказывал он мне о горячих спорах, в которых участвовал Марсель Кашен и другие.

Его первая книга «Достоевский и Гоголь» вышла в 1921 году и посвящена теории пародии. Концепция была основана на историко-литературном открытии: Тынянов доказал, что в «Селе Степанчикове» Достоевский высмеи-

вал, пародировал гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями».

Однако сказать только это — значит почти ничего не сказать. В маленькой книге, не рассчитанной на психологическую задачу, читатель в лице Фомы Опискина видит как бы живого Гоголя времен «переписки». Более того: «характер Гоголя пародирован тем, что взят Гоголь времен «переписки» и вдвинут в характер неудачника-литератора, приживальщика». В книге Тынянова, без сомнения, сказались характерные черты будущего автора «Кюхли». «Что касается личности Гоголя,— пишет он,— то Достоевский вообще охотно работал над историческим и современным материалом». Не будет преувеличением сказать, что в книге «Гоголь и Достоевский» Тынянов нарисовал характеры того и другого, воспользовавшись историко-литературным материалом. Это касается и нравственной проповеди Опискина — Гоголя: оба ищут «прекрасного человека». «Я хочу любить, любить человека,— кричал Фома,— а мне не дают, запрещают любить, отнимают у меня человека! Дайте, дайте мне человека, чтобы я мог любить его».

«Затронут и вопрос о «прекрасном человеке — идеальной маске у Гоголя»,— пишет по этому поводу Тынянов,— и дан обычный ответ Достоевского: прекрасен несовершенный человек...»

С интуицией художника Тынянов умел читать текст, нащупывал в нем внутреннюю, затаенную жизнь. Страницы, по которым равнодушно скользили глаза, открывались перед ним в новом, глубоком значении, становились вдруг ясными, живыми. Подчас не прибегая к свидетельствам современников, он умел находить в литературе картину борьбы направлений, той борьбы за «новое зрение», о которой он впоследствии написал в статье о Хлебникове.

Именно эта борьба за новое зрение была главной темой Тынянова в истории литературы. Ей посвящены его лучшие статьи — «Архаисты и Пушкин», «Пушкин и Тютчев» и многие другие.

Почему-то принято думать, что в Тынянове как бы соединились два человека — исследователь и художник, что в его литературной биографии «художество» спасало его от ложной науки. Это кажется мне глубоко неверным. Художник всегда был очень силен в исследовательских работах Тынянова, а романы его были бы невозможны без

того глубокого разреза истории, который он производил умным ножом исследователя. Он не стал бы романистом, если бы не был знатоком истории литературы, мастером исторического изучения, умевшим сопоставлять бесконечно далекие факты и делать из них выводы, неожиданно и блистательно опровергающие готовые представления.

Да, Тынянов был художником, когда, читая Пушкина или Катенина, он на основании едва заметного поэтического пунктира восстанавливал тайную, глубоко запрятанную литературную полемику, сложнейшую историю их отношений. Он умел разгадывать новое не так, как раскрывают шифр, а так, как изучают почерк — с психологической глубиной,

4

В 1923 году Тынянов — уже семейный человек — служил корректором в Госиздате. Он окончил Петроградский университет, был оставлен при кафедре русской литературы, что в те времена равнялось аспирантуре. Но о дальнейшей работе в университете нечего было и думать. В ту пору факультетом еще руководили почтенные, но весьма консервативные люди, для которых история русской литературы кончалась Жуковским и Пушкиным. Тынянова в свою дистиллированную, академическую среду они не пустили бы. Да и не пустили!

Именно тогда и произошла изменившая многое в его судьбе встреча с Корнеем Чуковским. В своих воспоминаниях Чуковский рассказал о том, как был задуман и написан «Кюхля», и я не стану повторять этой известной истории. Добавлю только, что наряду с внешними обстоятельствами, заставившими Тынянова приняться за прозу, были и другие, внутренние. Вот что он писал об этом в своей неопубликованной при жизни автобиографии: «В 1925 году написал роман о Кюхельбекере. Переход от науки к литературе был вовсе не так прост. Многие ученые считали романы и вообще беллетристику халтурой. Моя беллетристика возникла, главным образом, из недовольства историей литературы, которая скользила по общим местам и неясно представляла людей, течения, развитие русской литературы. Такая «вселенская смазь», которую учиняли историки литературы, понижала произведения и старых писателей. Потребность познакомиться с ними поближе и понять

глубже — вот чем была для меня беллетристика. Я и теперь думаю, что художественная литература отличается от истории не «выдумкой», а большим, более близким и кровным пониманием людей и событий, большим волнением о них. Никогда писатель не выдумает ничего более прекрасного и сильного, чем правда. «Выдумка» — случайность, которая зависит не от существа дела, а от художника. И вот когда нет случайности, а есть необходимость, начинается роман. Но взгляд должен быть много глубже, догадка и решимость много больше, и тогда приходит последнее в искусстве — ощущение подлинной правды: так могло быть, так, может быть, было».

5

В «Кюхле» Тынянов впервые подошел к историческому документу как художник. «Есть документы парадные, и они врут, как люди,— писал он впоследствии.— У меня нет никакого пиетета к «документу вообще». Человек сослан за вольнодумство на Кавказ и продолжает числиться в Нижнем Новгороде, в Тенгинском полку. Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его...»

Но самое совершенное знание материала, как известно, не создает еще художественного произведения. В «Кюхле» был создан характер. Писатель и революционер, «пропавший без вести, уничтоженный, осмеянный понаслышке», как писал Тынянов о Кюхельбекере в предисловии к собранию его сочинений, ожил перед нами во всей правде чувств, со всей трогательной чистотой своих надежд и стремлений. «Кюхля» — это роман-биография, но, идя по следам главного героя, мы как бы входим в портретную галерею самых дорогих нашему сердцу людей — Пушкина, Грибоедова, Дельвига, и каждый портрет — а их очень много — нарисован свободно, тонко и смело. Везде чувствуется взгляд самого Кюхельбекера. Подчас кажется, что он сам рассказывает о себе, и чем скромнее звучит этот голос, тем отчетливее вырисовывается перед нами трагедия декабристов. Быть может, именно в этой скромности, незаметности и заключается сила характера, нарисованного Тыняновым.

На последних страницах романа Кюхельбекер показывает жене на сундук с рукописями: «Поезжай в Петер-

бург... это издадут... там помогут... детей определить надо». Этот сундук с рукописями впоследствии действительно попал в Петербург и долго находился в распоряжении одного из сыновей Кюхельбекера. Не знаю, какими путями, но в 1928—1929 годах к рукописям получил доступ некий антиквар, который, узнав, что Тынянов собирает все написанное Кюхельбекером, стал приносить ему эти бумаги, разумеется, по градации: от менее к более интересным. Тынянов тратил на них почти все, что у него было, и постепенно «сундук» перешел к нему.

Я помню, как в письме поэта Туманского к Кюхельбекеру он нашел несколько слов, написанных рукою Пушкина. Это было торжество из торжеств!

В «Кюхле» Грибоедов нарисован бегло. Но и этот беглый портрет останавливает внимание своим несходством с готовым, сложившимся еще в школьные годы представлением об авторе «Горя от ума». Откуда взялось это представление? Произошло ли оно от скучных предисловий к академическим изданиям «Горя от ума», авторы которых откровенно признавались, что «трудно восстановить духовный облик Грибоедова» (Н. К. Пиксанов), или от понятия «классик», которое всегда было как бы бропей непогрешимости, скрывавшей от нас подлинную жизнь? Кто знает? Впоследствии в цитированной выше автобиографии Тынянов писал: «Я стал изучать Грибоедова — я испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы».

В свое время некоторые критики объявили «Смерть Вазир-Мухтара» мрачной, пессимистической книгой, хотя книга о трудной жизни и страшной смерти Грибоедова едва ли могла быть особенно веселой. Отдавая должное таланту Тынянова, они упрекали его в нарочитой усложненности образа Грибоедова, в субъективистском истолковании истории. На деле же не Тынянов усложнил историю, «а его критики пытались ее упростить»,— справедливо замечает по этому поводу в своей вступительной статье к сочинениям Юрия Тынянова Б. Костелянец.

Широко известна мысль Ленина о трех поколениях, действовавших в русской революции. Под рукой Тынянова она нашла художественное воплощение. В этом смысле «Смерть Вазир-Мухтара» дополняет и объясняет социальную картину декабрьского движения, нарисованную в «Кюхле». Что касается оценки психологической, в которой

главную роль играет авторское чувство, определяющее позицию Тынянова-историка, то она в полной мере выражена в предисловии к «Смерти Вазир-Мухтара», где проведена беспощадная грань между людьми двадцатых и тридцатых годов: «Людям двадцатых годов досталась тяжелая смерть, потому что век умер раньше их... Как страшна была жизнь превращаемых, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь! Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы которой не дрогнут».

Это — о страшной жизни Грибоедова, того Грибоедова, который не верит в удачу декабрьского движения и который падает в обморок от ненависти при виде Майбороды, предавшего декабристов.

В «Смерти Вазир-Мухтара» перед нами друг декабристов, отравленный горечью их неудач. Перед нами не хрестоматийный классик, заслуживший вечную благодарность потомства, но автор запрещенной комедии, не увидевшей ни печати, ни сцены. Перед нами Грибоедов, у которого «в словесности большой неуспех». Грибоедов, разговаривающий со своею совестью, как с человеком. О «Горе от ума» в романе говорится мало, и вместе с тем весь роман — это как бы огромный психологический комментарий к гениальной комедии. Все ясно — и причина, по которой она, в сущности, осталась единственным произведением Грибоедова, и тот кажущийся парадоксальным факт, что автор этой комедии, распространявшейся декабристами в целях политической пропаганды, стал полномочным министром — «Вазир-Мухтаром».

С проницательностью тонкого дипломата Тынянов раскрыл интриги английской миссии, направленные против русского влияния в Персии. Кажется очевидным, что эта сторона романа основана на особенно тщательном изучении исторических документов,— стоит только представить себе, какую политическую ответственность брал на себя Тынянов, рисуя деятельность британских резидентов при шахском дворе в Тегеране. Между тем лишь недавно, уже в наши дни, с выходом в свет книги С. В. Шостаковича «Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова» (М., 1960), стало ясно, насколько точна была художественная интуиция Тынянова. «Весною 1828 года, во время пребывания Грибоедова в Петербурге, там «случайно» оказался один из активных противников русского влияния на Среднем Востоке капитан Кемпбелл, секретарь британской

миссии в Тавризе». Тынянов, без сомнения, знал об этом. Но он не знал, что «при встрече с Грибоедовым в Петербурге Кемпбелл бросил русскому посланнику весьма недвусмысленное предупреждение: «Берегитесь! Вам не простят Туркманчайского мира!»

«Там, где кончается документ, там я начинаю...— писал Тынянов.— Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ или не дошел до него, за его неимением». Именно так, с изумительной интуицией, был угадан Грибоедов-дипломат — фигура, историческое значение которой лишь теперь в полной мере доказано исследованием С. В. Шостаковича.

«И полковник Макдональд проводит вечера напролет, запершись наглухо в кабинете с доктором Макнилем, который спокоен, как всегда» («Смерть Вазир-Мухтара»). Теперь мы знаем, о чем они говорили.

«И, как всегда, доктор Макниль остался в комнате, когда увели маленьких принцев и ушла мать. Вошли, осторожно ступая, три евнуха, как три шахских мысли. Манучехр-Хан... Хосров-Хан... и Мирза-Якуб... Они сидели неподвижно на коврах и разговаривали. Потом доктор Макниль пошел на второй визит к Алаяр-Хану... к Зилли-Султану, сыну шахову, губернатору тегеранскому.

Вот и все, что известно об этих визитах доктора Макниля» («Смерть Вазир-Мухтара»).

Теперь о них известно гораздо больше. Вот что сказано в книге С. В. Шостаковича: «Многотысячная толпа, в полном смысле слова потерявшая всякий человеческий облик, омывшая руки в крови защитников миссии, штурмом берет дворы британского посольства, убивает русских (находившихся там.— *В. К.)*, грабит русское имущество в британской миссии и одновременно бережно относится к имуществу, составлявшему британскую собственность... Мыслимо ли вообще представить, чтобы сами обезумевшие фанатики во время резни русских четко отличали бы «дружественное» — британское от «вражеского» — русского, если бы не было среди них подстрекателей и вожаков, надлежащим образом наставленных организаторами разгрома русской миссии. Недаром Макниль писал своей жене в феврале 1829 года: «Я не сомневаюсь, что был бы в Тегеране в такой же безопасности, как и везде».

Мне хочется привести обратный случай в работе Тынянова — когда не отсутствие, а наличие достоверных по ви-

димости документов искажало историческую картину. Работая над «Смертью Вазир-Мухтара», он был поражен историей Самсон-Хана. История эта была разработана известным археологом А. П. Берже, автором многочисленных авторитетных трудов по истории Кавказа. Тынянову показалось странным, что Самсон-Хан, солдат-дезертир русской армии, в работах Берже показан как дворянин, случайно поступивший на службу к иностранному правительству; во время русско-персидской войны он будто бы отказался от участия в войне и уехал из Тавриза. По Берже получалось, что русский батальон дезертиров не выступил против русской армии. «Я решительно ничего не мог сделать с этой конфетной историей,— рассказывал Тынянов в статье для сборника «Как мы пишем».— И не пробовал. У меня не было под рукой никаких документов, опровергающих Берже, и все-таки я не мог писать вместе с Берже. Мне почему-то представлялся все время какой-то попечитель учебного округа эпохи Александра III, где-то, в какой-то гимназии, уверяющий гимназистов, что «даже закоренелые преступники, и те почувствовали раскаяние...». Бахадеран в ханском халате, убивший свою жену, как-то хмурился и не соглашался на свои горячие национальные чувства. Начальник гвардии не может отказаться от военных действий. И как персы позволили бы этому своему генералу пить кофе и шербет, когда их били? Разве из недоверия? Но батальон дезертиров, эти дезертиры, многажды битые и прогнанные сквозь строй — и ненавидящие строй, который их обидел, так-таки «не пожелали», «отказались» и т. д.? Нет. И, сознательно, не имея документов, опровергающих Берже, я написал об участии Самсона и его солдат в битвах с русскими войсками и не чувствовал угрызений совести. А потом, уже после того, как напечатал это, роясь в каких-то второстепенных материалах, наткнулся на краткую записку генерала (кажется, Красовского), в которой тот требовал подмоги, потому что на левом фланге наседают на него русские изменники. А насчет того, что Самсон уезжал из Тавриза во время войны, этот факт подтвердился. Но уехал он из Тавриза — в ставку персидского главнокомандующего Аббаса Мирзы».

Как свободно, хочется отметить, пишет Тынянов о своей работе! С каким изяществом! Можно подумать, что она не стоила ему такого уж большого труда. Но в глазах становится темно, когда вы открываете любую его рукопись

с бесчисленными зачеркнутыми, восстановленными и вновь зачеркнутыми вариантами, проверенную беспощадностью историка и великой любовью к русской литературе.

6

Мы были близкими друзьями и в течение многих лет виделись почти ежедневно. Когда он писал «Кюхлю» и торопился, потому что издательство «Кубуч» заказало ему повесть в два-три печатных листа, а роман перевалил за семнадцать, он попросил меня написать одну из маленьких главок. Я охотно исполнил просьбу. Главка — двадцатая из главы «Побег» — начинается словами: «Из Минска в Слоним, из Слонима в Венгров, из Венгрова в Ливо, из Ливо в Окунев, мимо шумных городишек, еврейских местечек, литовских сел тряслась обитая лубом повозка, запряженная парой лошадей, одной чалой, с белой лысиной на лбу, другой — серой». Только этот зачин Тынянов оставил почти нетронутым, а весь остальной текст основательно переделал. В свою очередь, когда я писал роман «Скандалист», он наметил прощальный издевательский доклад профессора Драгоманова «о рационализации речевого производства».

Тынянов работал неровно — то месяцы молчания, то печатный лист в день. Так, в один день была написана глава о Самсон-Хане в романе «Смерть Вазир-Мухтара».

Но и месяцы его молчания были работой. Почти всегда он переводил Гейне — на службе, на улице, в трамвае.

Работая, он разыгрывал сцены, и так как я знал, *кто* стоит за иными из его героев,— это были сцены современной жизни, хотя действие их происходило в двадцатые годы прошлого века. Он был талантливым имитатором — однажды от имени некоего журналиста заказал Б. М. Эйхенбауму срочную статью для «Известий» по телефону и через полчаса, когда тот уже сидел за столом, позвонил снова и с хохотом отменил предложение. Он писал шуточные стихи, эпиграммы, некоторые из них сохранились в архиве, в «Чукоккале». На серапионовских «годовщинах» читались его шуточные стихи. В одном из них каждая строфа представляет собою беглый, но выразительный рисунок.

Не футурист, не акмеист,
Не захвален и не охаян,
Он и в стихах кавалерист —
Наш уважаемый хозяин.

Это — Тихонов, служивший до революции в гусарском полку.

Не заставая меня дома, Тынянов неизменно оставлял шутливую стихотворную записку.

Он был человеком расположенным, то есть всегда готовым выслушать, объяснить, помочь в беде,— и железно упрямым во всем, что касалось литературы. Его мягкость, уступчивость, нерешительность на литературу не распространялись. В литературных кругах его мнение считалось золотым, неоспоримым. Когда был организован Союз писателей и мы получили подписанные Горьким билеты, Тынянову был вручен билет номер один — факт незначительный, но характерный.

Отмечая годовщину со дня смерти Льва Лунца, Тынянов написал покойному другу письмо о друзьях, о литературе: «...Вы, с вашим умением понимать людей и книги, знали, что литературная культура весела и легка, что она не «традиция», не приличие, а понимание и умение делать вещи нужные и веселые. Это потому, что Вы были настоящий литератор, много знали, мой дорогой, мой легкий друг, и в первую очередь знали, что «классики» — это книги в переплетах и в книжном шкафу и что они не всегда были классиками, а книжный шкаф существовал раньше них. Вы знали секрет, как ломать книжные шкафы и срывать переплеты. Это было веселое дело, и каждый раз культура оказывалась менее «культурной», чем любой самоучка, менее традиционной и, главное, гораздо более веселой...»

7

Если бы я был историком литературы, я бы непременно занялся отношениями между Тыняновым и Маяковским, который лучше чем кто бы то ни было умел «срывать переплеты и ломать книжные шкафы». Маяковский, встретившись с ним после выхода «Кюхли», сказал: «Ну, Тынянов, поговорим, как держава с державой». Тынянов писал о Маяковском как о великом поэте, возобновившем грандиозный образ, утерянный со времен Державина, чувствующем «подземные толчки истории, потому что и сам когда-то был таким толчком». Это ничуть не мешало ему шутить над «производственной атмосферой» Лефа. В его бумагах сохранился «Сон» — острый и одновремен-

но добродушный шарж на редакционные совещания в Лефе.

«Мне снился сон, что я сотрудник Лефа и что Владимир Владимирович Маяковский спросил меня басом:

— Это вы — Тынянов, который, кажется, пишет исторические романы?

— Я...— ответил я трусовато.

— Что же вы — маленький или, может, вы позабыли, что мы в 1924 году с Чужаком обнародовали, что этого не должно быть? — спросил несколько сурово Владимир Владимирович.

— Я позабыл,— ответил я как можно простодушнее, все еще желая, чтоб меня похвалили.

Я действительно как-то позабыл о Чужаке.

— Загоскин, Мордовцев и Толстой тоже писали исторические романы,— сказал Владимир Владимирович, жуя папиросу.— Ничего нового. Садитесь, пейте чай.

Я сел на стул, но Владимир Владимирович легонько меня одернул:

— Не сюда. Это Брик.

Клянусь, никого на стуле не было.

«Ах, так вот он, Брик, вот как он выглядит»,— подумал я, ошарашенный. Вот тебе и стул.

— Товарищи,— сказал Владимир Владимирович,— я долго вас слушал. Теперь мое слово. Никакой литературы. Согласны?

— Согласны,— сказала стриженная, как мальчик, барышня.

— Идите в газету.

Я почувствовал беспокойство. В какую? Я написал десять листов. Молчать нужно.

— В какую,— пискнул я,— идти?

— Да не в какую, а вообще — газета,— сказала мне терпеливо барышня, похожая на мальчика.

— Тынянов, вы печатались в газете? — спросил меня Виталий Жемчужный.

— Иногда. Статьи. Объявления,— сказал я беззвучно.

— Объявления — это же Моссельпром,— сказал мне Виталий Жемчужный.— Вы совсем начинающий. Молодняк.

Он слегка потрепал меня по плечу.

Вдруг один еще совсем молодой мальчик, к удивлению моему, возразил:

— Мы уже были. Не пускают. Говорят: не нужно.

— Как это не нужно? — сказал Виталий Жемчужный.— Это же социальный заказ.

— Они говорят, что мы не умеем.

Все засмеялись. Я тоже хохотнул не без сарказма (может, простят роман?).

— Тогда пишите путешествия, как Витя,— сказал Владимир Владимирович.

— Но ведь, кажется, Карамзин уже...— вдруг пискнул я. Это у меня сорвалось. Барышня на меня посмотрела так, что я заерзал на стуле...

Но мальчик опять смело возразил:

— А если мне билета не на что купить?

Это был молодняк. Я посмотрел на него во все глаза и приободрился.

— Да, как с билетом? — спросил я смело.

— Кирсанов,— сказал ему Владимир Владимирович,— сиди у себя на Варварке и описывай ее. У тебя получится Париж. Родченко же описал.

— Товарищи,— сказала барышня,— получен социальный заказ из типографии: править корректуры прозой.

— Я вам слова не предоставил,— сказал Владимир Владимирович.— Пейте чай, если вы сотрудник. Когда в 1926 году мы вели борьбу с Полонским, мы решили: дисциплина на заседаниях. Пейте чай. Я сейчас буду читать новые стихи.

— Но ведь, кажется, Пушкин уже писал стихи? — пролепетал я, думая о том, что все-таки мое дело пропало. Да и молодняком быть не так сладко.

— Если бы жил Пушкин, мы бы его пригласили сотрудником в Леф,— сурово ответил мне мой друг, Виктор Шкловский.

Я сразу почувствовал, что Пушкина приплел не к месту.

— То-ва-ри-щи,— покрыл нас басом Владимир Владимирович.— Я читаю стихи. Сначала идут условия, потом официальный отдел. О найме квартир прочтет Николай Николаевич. Это сначала, а потом...

Я сидел, слушая новые стихи Владимира Владимировича, и думал: что было бы с Пушкиным, если б старик вдруг отказался от сотрудничества в Лефе? Николай Асеев написал бы тогда «Путеводитель по Пушкину». Пушкин бы запил. Брошу я к чертовой матери романы! И я сильно захлопал, потому что Владимир Владимирович кончил официальный отдел. Потом Владимир Владимирович прочитал о Пушкине, потом о Лермонтове. Это были стихи.

Тут я испугался и задом — в переднюю.
По дороге задел этажерку и извинился.
Может быть, Брик?»

8

Подчас казалось странным: откуда взялось такое тонкое постижение человеческой души во всех ее малейших изгибах у человека, жившего, в сущности говоря, комнатной жизнью? Болезнь рано ограничила возможности его поездок, да и самые поездки были связаны с попытками устоять против тяжкой болезни, которая терзала его много лет и свела наконец в могилу.

Но контраст между малым жизненным опытом и психологической глубиной его книг — только видимый, кажущийся. Это был человек, который умел из наблюдений, подчас совершенно ничтожных, делать неожиданные, далекие выводы. Тифлис в «Смерти Вазир-Мухтара» написан по историческим материалам, но когда Тынянов приехал в Тифлис в 1927 году, перед его глазами открылся тот город, который он выстроил в своем воображении. Как известно, Кювье восстанавливал скелет доисторического животного по одной его кости. Так для Тынянова достаточно было одной подробности, чтобы восстановить весь строй — исторический, этнографический, лексический,— к которому она относилась.

Меня поражало то богатство ассоциаций, то сопоставление бесконечно далеких подробностей, явлений, идей, которое было характерным для его таланта и которое помогло ему, не выходя из кабинета, широко и смело рисовать картины жизни петровского времени, двадцатых и тридцатых годов прошлого века.

И еще одна черта, равно характерная для него как писателя и человека: он умел слышать тот «шум времени», который доступен лишь деятелю, ясно представляющему себе движение истории, ход и столкновение исторических величин.

Не следует думать, что Тынянов был погружен в исторические изучения и лишь там находил источники своего вдохновения. Сила его как раз и заключалась в том, что это был человек глубоко современный, превосходно понимавший мировое значение новой полосы в истории России. Нет никаких сомнений в том, что произведения его

не могли быть созданы в другое время. Исторические судьбы страны волновали его всю жизнь, и это волнение пронизывает его книги, написанные о далеких временах и тем не менее глубоко современные. «Ощущение нашей страны, как страны великой, сохраняющей старые ценности и создающей новые,— главный двигатель работы и историка литературы и исторического романиста»,— писал Тынянов.

Мне еще не удалось установить, было ли опубликовано интервью Тынянова о своей работе, относящееся, по-видимому, к 1938 году. Вот что говорил он о необходимости борьбы литературы с фашизмом:

«Фашизм должен быть разоблачен с начала до конца, во всех его проявлениях и теориях. В частности, писатель, работающий на историческом материале, должен разоблачить пышную, но лживую генеалогию фашизма, которой он, как истый выскочка, затыкает дыры своего мещанского происхождения. Их предки — не Вотан и не варвары, не Цезарь и не Помпей, а убогие погромщики и позором покрытые колониальные авантюристы XIX века.

Не древнего происхождения сжигание книг на костре: это проделал в 1817 году старонемецкий дурень Ян в Вартбурге; даже книжки остались, в сущности, те же: он жег книги Иммермана, друга Гейне, теперь жгут самого Гейне.

Ветеринарные домыслы, полицейская философия и фантастическая генеалогия должны оправдать разбой неслыханного размера.

Долг писателя — разрушить до основания это убогое сооружение. Писатели должны быть готовы сменить оружие пера на оружие в буквальном смысле.

Среди западных писателей есть некоторые, напоминающие салтыковский персонаж Дю-Шарио, который «начал объяснять права человека и кончил объяснением прав Бурбонов». Борьба должна вестись и против этих пособников фашизма, будь то пособники по слабости, или по отсутствию воли, или из жажды самосохранения».

Сила исторической прозы в том, что она нужна своему времени, связана с ним и является его отражением. Почему в годы Великой Отечественной войны вся страна кинулась читать «Войну и мир»? Потому, что в этой книге написано не только о том, как мы победили, но кто — мы и почему мы снова непременно должны победить. Так, читая

романы Тынянова, мы — русские середины XX века — видим себя со всеми нашими радостями и печалями, надеждами и размахом.

9

Кто не знает рассказ «Подпоручик Киже», обошедший весь мир, переведенный на множество языков, рассказ о том, как ошибка писаря, нечаянно написавшего вместо «подпоручики же» — «подпоручик Киже», — послужила поводом для создания мнимого человека? В машине павловского государства с ее канонизированными законами существования достаточно описки, чтобы из нее вышла андерсеновская тень, которая растет, делает карьеру, занимает все большее место в сознании и наконец распоряжается судьбами беспрекословно послушных мертвому ритуалу людей.

Параллельно Тынянов рассказал историю поручика Синюхаева, который благодаря другой, прямо противоположной, ошибке выбыл из числа живых и был записан мертвым. Нигде не перекрещиваясь, не переплетаясь, две истории ведут читателя в самую глубину той мысли, что для мертвой правильности канцелярского мышления не нужен и даже опасен живой человек.

Этот рассказ, написанный с лаконичностью латинской прозы, в тридцатых годах был единодушно признан значительным явлением в нашей литературе.

Подпоручик Киже стал именем нарицательным, стал символом холодного, равнодушно-казенного отношения к жизни. Это имя и до сих пор можно встретить в сатирической заметке, в публицистической статье, направленной против бюрократизма. Но значение рассказа глубже. В упоминавшемся наброске автобиографии Тынянов писал: «После романа о Грибоедове я написал несколько рассказов. Для меня это были в собственном смысле рассказы: есть вещи, которые именно рассказываешь как нечто занимательное, иногда смешное. Я работал тогда в кино, а там так начинался каждый фильм и так находились детали». Это замечание относится, мне кажется, к рассказу «Малолетный Витушишников». Как и в «Подпоручике Киже», Тынянов из множества больших и малых событий, составляющих жизнь огромной страны, выбирает в этом рассказе самое малое: на этот раз «государственное потрясение» в России Николая Первого возникает и молниенос-

но развивается по той причине, что фрейлина Нелидова «отлучила императора от ложа». Но и это незаметное, ничтожное, замкнутое событие оказывается тесно связанным с другими, все более крупными, доходящими наконец до «исторической катастрофы». Так стройно работающий «электрикомагнитический аппарат» николаевской эпохи открывается во всей своей мнимой значительности и ложном величии.

Исторические рассказы Юрия Тынянова проникнуты иронией — по видимости добродушной, а на деле язвительной и горькой. Я бы сказал,— быть может, это покажется странным,— что в них есть нечто чаплинское: то соединение гротеска и трагедии, обыденного и невероятного, смешного и печального, та бессмысленность существования, против которой не только трудно, но опасно бороться.

10

Повесть «Восковая персона» стоит несколько в стороне от других произведений Тынянова, хотя нисколько не уступает им ни в конкретности исторического воображения, ни в силе, с которой нарисованы деятели петровского государства. Она порою трудна для чтения: она написана как бы от имени человека петровского времени, когда в русский язык ворвалось множество иностранных слов, подчас в неожиданных и причудливых сочетаниях. Это были слова, еще как бы неловко и неуверенно чувствовавшие себя в чужом языке и вместе с тем необычайно резко окрашивавшие разговорную речь того времени. Нужно было глубоко проникнуть в лексику петровской эпохи, чтобы воспроизвести ее на страницах «Восковой персоны».

Но стилистическая новизна и острота этой повести заключается не только в том, что в ней воспроизведен язык петровской эпохи. Эти языковые средства помогли Тынянову создать характеры, поразительные по своей точности. Таков Меншиков с его потерей представления о том, что его окружает, с его страхом перед огромностью того, что находится под его неограниченной властью, с его любовью к «даче», то есть к взятке, которая мила ему именно своей конкретностью, определенностью, ощутимостью. Такова Екатерина, так и оставшаяся деревенской девкой, погруженная в мир поразительно ничтожных инте-

ресов. Таков, наконец, сам Петр, умирающий в одиночестве на своем холодном ложе, вокруг которого с каждым часом образуется пустота, простирающаяся далеко, граничащая с крушением всего, что он сделал, доходящая до тех пределов, которые он некогда завоевал с «великим тщанием и радением».

Нельзя не согласиться с Б. Костелянцем, который считает, что в этой повести Тынянов «отвергает идею, будто народ живет вне истории». С более глубокой позиции, завоеванной советской литературой в ходе своего развития, он видит взаимосвязь между тем, что творится на «авансцене» истории и на ее «задворках». На «авансцене» истории идет «неслыханный скандал», идет «ручная и ножная драка» между Меншиковым и Ягужинским, первыми людьми государства. А на «задворках», в народных низах, рождаются силы, которые стремятся уйти и уходят из-под власти феодально-бюрократической государственности.

«Восковая персона» проникнута ужасом перед тем полным уничтожением человеческого достоинства, которое заставляло брата доносить на брата, которое в самом предательстве находило счастье, восторг, самоупоение. В повести рассказана история двух братьев — Якова, одного из «монстров и натуралий» петровской кунсткамеры, и Михаила, «солдата Балка полка», каждая мысль которого определена сознанием того, что он — не кто иной, как солдат этого давным-давно не существующего «Балка полка».

Солдат «Балка полка» доносит на мать, обоих пытают, потом отпускают, изуродованных, и «они пришли, каждый своей дорогой, к своему погосту, и у погоста встретились и, не глядя друг на друга, пошли к дому...».

Повесть называется «Восковая персона» потому, что после смерти Петра художник Растрелли создает его восковое подобие. Фигура встает, когда к ней приближаются, и поднимает руку. И одним кажется, что покойный император приветствует их, а другим, что он гневно указывает на дверь. Фетиш создается, чтобы продолжал действовать страх, который был сильнейшим оружием петровского государства. Восковой император властвует над разрушающимся хаосом его великих дел до тех пор, пока его не ссылают в кунсткамеру, к другим «монстрам и раритетам».

11

Неоднократно печаталось письмо Горького к Тынянову в связи с выходом «Смерти Вазир-Мухтара». Не знаю, можно ли выразить с большей силой признание таланта исторического романиста, чем это сделал Горький, оценивая портрет Грибоедова: «Должно быть, он таков и был. А если и не был — теперь будет». Эти слова определяют, в сущности, основную задачу самого жанра исторической прозы.

Я был у Горького вместе с Тыняновым, кажется, в 1931 году. Шел разговор о создании «Библиотеки поэта», а в сущности — о генеральном смотре всей русской поэзии. Можно смело назвать Тынянова рядом с Горьким в этом огромном, еще продолжающемся деле. Но они говорили и о другом. Горький знал, что в двадцатых годах Тынянов работал в кинематографии, и уговаривал его вернуться к этому делу.

12

Начиная «Пушкина», Тынянов думал, что этой книгой будет закончена трилогия — Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин. К новой книге он приступал издалека, настороженно, неторопливо. Но не огромность задачи смущала его. Он в полной мере сознавал всю ответственность, ложившуюся на плечи писателя, который осмеливается создать роман, охватывающий всю жизнь Пушкина,— *роман*, в то время как у нас еще и до сих пор нет историко-литературной монографии, решившей эту задачу.

«Эта книга — не биография,— писал Тынянов в черновике предисловия, сохранившегося в его архиве.— Читатель напрасно стал бы искать в ней точной передачи фактов, точной хронологии, пересказа научной литературы. Это — не дело романиста, а обязанность пушкиноведов. Отгадка часто заменяет в романе хронику происшествий — с той свободой, которою издавна, по старинному праву, пользуются романисты. Научная биография этим романом не подменяется и не отменяется. Я бы хотел в этой книге приблизиться к художественной правде о прошлом, которая всегда является целью исторического романиста».

В интервью, которое я цитировал выше, задача определена еще точнее: «Свой роман я задумал не как «романизованную биографию», а как эпос о рождении, развитии, гибели национального поэта. Я не отделяю в романе жиз-

ни героя от его творчества и не отделяю его творчества от истории его страны».

В первых вариантах роман начинался с Абиссинии, с предков Пушкина, с петровского арапчонка. Тынянову показалось, что эти главы не удались, и работа была отложена надолго. Он вернулся к своему замыслу лишь через год, решив идти вслед за пушкинским планом автобиографии, который относится к 1830 году и публикуется обычно под названием «Программа записок». Эта «Программа» вся помещается на одном листочке и представляет собой настолько краткий перечень событий жизни Пушкина, что некоторые параграфы оставались для исследователей загадкой. «Программа», как известно, доведена лишь до 1815 года.

Нужно было любить и понимать Пушкина, как любил и понимал его Тынянов, чтобы расшифровать эти загадки, эти начатые и брошенные фразы, эти фамилии, которые можно прочесть так или иначе. «Мои неприятные воспоминания»,— пишет Пушкин. Какие воспоминания? О чем? «Нестерпимое состояние»,— пишет он. Чем оно вызвано? Как его объяснить? Тынянов заново прочел этот маленький текст и положил его в основу первой части своего романа. Так, из строчки: «Юсупов сад.— Землетрясение.— Няня» — вышла удивительная по своей силе глава, в которой угаданы первые движения души маленького Пушкина, те движения, в которых уже виден будущий гениальный поэт.

Случалось, что самое глубокое знание материала все-таки не давало Тынянову возможности нарисовать историческую картину со всей полнотой. «Представление о том, что вся жизнь документирована,— ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует. И потом сам человек — сколько он скрывает, как иногда похожи его письма на торопливые отписки! Человек не говорит главного, а за тем, что он сам считает главным, есть еще более главное. Ну, и приходится обходиться самыми малыми документами. Важные вещи проявляются иногда в мимолетных и не очень внушительных формах. Даже большие движения — чем они сначала проявляются на поверхности? Там, на глубине, меняются отношения, а на поверхности — рябь или даже — все, как было» (сборник «Как мы пишем»). Так, опираясь на ничтожные данные, на то, что можно назвать лишь

тенью поступка, мысли, чувства, он угадывал главное и строил на нем свое повествование.

Такой «тенью» была любовь Пушкина «к неизвестной», любовь «необычайная по силе, длительности, влиянию на всю жизнь, им самим не названная» (Ю. Тынянов). Многие исследователи (Гершензон, Щеголев) пытались угадать имя женщины, которую тайно и безнадежно любил Пушкин. Назывались имена Голицыной, Раевской. Прочтя по-своему лицейские элегии, сопоставив рассказы, записанные Бартеневым, изучив отношения Пушкина и Карамзина, Тынянов пришел к выводу, что этой любовью Пушкина была Екатерина Андреевна Карамзина. Он высказал гипотезу, что к ней относится посвящение «Полтавы», что создание «Бахчисарайского фонтана» связано с воспоминанием о Карамзиной, с ее рассказом. Он объяснил их последнее свидание, когда за час до смерти Пушкин позвал Карамзину, когда, прощаясь, она перекрестила его издалека, а он сказал: «Подойдите ближе и перекрестите хорошенько». И, лишь окончательно убедившись в своей правоте, Тынянов стал писать об утаенной любви, прошедшей через всю жизнь Пушкина, от лицея до смерти.

В архиве С. М. Эйзенштейна нашлось его письмо Тынянову — глубокое и оставшееся новым — в понимании цвета, который был бы не «раскраской, а внутри-необходимым драматическим фактором» в кинематографии: «Дорогой и несравненный Юрий! С громадным удовольствием прочел, сидя в доме отдыха в горах на китайской границе, Вашего Пушкина. В свое время меня в полный восторг привела Ваша гипотеза, изложенная в «Безымянной любви», и развитие этой темы здесь не менее увлекательно» (Рукопись).

Пораженный догадкой Тынянова, Эйзенштейн решил поставить фильм, посвященный Пушкину и его утаенной любви. В письме с необычайной отчетливостью раскрыта живописная гамма будущей картины: «Петербург последнего периода с выпадающим цветовым спектром, постепенно заглатываемым мраком. В темном кадре лишь одно, два цветовых пятна. Зеленое сукно игрального стола, желтые свечи ночных приемов Голицыной... И полный тон концовки с гробом, увлекаемым в ночь... Игра цветовых и музыкальных лейтмотивов вырастала сама собой. Не хватало для сценария главного лейтмотива, что для фильма такого «персонального» типа просто необходимо... И тут дружеская рука указывает мне на Вашу «Безымянную

любовь». Вот, конечно, тема. Ключ ко всему (и вовсе не только сценарно-композиционный). И перед глазами сразу же все, что надо... Так или иначе (если Вас не отпугивает тон и соображения моего к Вам послания), очень прошу «считать Вашего Пушкина» в изложенном разрезе сценария «за мной».

Думаю, что Тынянов с радостью согласился бы работать с Эйзенштейном, и можно не сомневаться в том, что роман о Пушкине нашел бы глубокое воплощение. Но письмо не было отправлено. Оно заканчивается припиской (от 4 января 1944 года): «Узнал, что Тынянов — умер. Письмо не отправил. Переделаю в статью: «Запоздавшее письмо».

В предвоенные годы мы виделись очень часто, почти каждый день. Я приходил к нему, мы шли гулять. Но неделя за неделей все короче становились наши прогулки: до Сенатской площади (он жил на улице Плеханова), до Адмиралтейства, до Казанского собора, до садика с воронихинской решеткой. Перед войною он уже с трудом спускался с лестницы, и случалось, что, постояв во дворе, мы возвращались обратно.

Тяжелая болезнь — рассеянный склероз, против которого до сих пор не найдено средства,— не лишила его душевной бодрости, энергии, живого интереса ко всему, что происходило в стране, в литературе. Он принимал участие в литературных делах ленинградских писателей, и мнение его считалось золотым, неоспоримым.

Незадолго до войны ленинградские писатели устроили торжественный вечер, о котором стоит упомянуть, потому что это был, в сущности, единственный вечер, когда признание Тынянова выразилось с запомнившейся силой.

Он был строго требователен в вопросах литературных и никогда не боялся такой же строгой требовательности по отношению к себе. Любовь его к русской литературе была любовью к родине — этой мыслью было проникнуто все, что говорилось в тот вечер. И можно смело сказать, что вся его трудная, полная страданий жизнь была проникнута этим высоким чувством.

Во время войны, в тяжелых условиях эвакуации, он дрожащей рукой писал третью часть своего последнего

романа. Он знал, что умирает, но ему хотелось, чтобы в этой третьей части юность Пушкина была рассказана до конца.

...Пушкина высылают. Белой ночью, которая яснее, чем день, он прощается с Петербургом, как с живым человеком. «Его высылали. Куда? В русскую землю. Он еще не видел ее всю, не знал. Теперь увидит, узнает. И начиналось не с северных медленных равнин, нет — с юга, с места страстей, преступлений. Голицын хотел его выслать в Испанию. Выгнать. Где больше страстей? Он увидит родину, страну страстей. Что за высылка! Его словно хотят насильно завербовать в преступники. Добро же! Он уезжал. Вернется ли? Застанет ли кого? Или повернет история? Она так быстра». И дальше: «Он знал и любил далекие страны, как русский. А здесь он с глазу на глаз, лбом ко лбу столкнулся с родною державой и видел, что самое чудесное, самое невероятное, никем не знаемое — все она, родная земля...»

Прощаясь с жизнью, писал Юрий Тынянов прощанье Пушкина с юностью. Но мужеством проникнуто каждое слово: «Выше голову, ровней дыханье. Жизнь идет, как стихи». Это было написано, когда все ниже клонилась голова, все чаще прерывалось дыхание...

ГОГОЛЬ И МЕЙЕРХОЛЬД

Героям Гоголя снятся сны. «Этот молодой человек принадлежал к тому классу, который составляет у нас довольно странное явление и столько же принадлежит к жителям Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру» («Невский проспект»). Для художника Пискарева сама жизнь состоит из сновидений. В «Портрете» сон переходит в сон, и этот сон во сне предсказывает роковую судьбу героя. Знаменитый сон городничего в «Ревизоре» значителен самой своей незначительностью — не к добру приснились ему две черные крысы, которые «понюхали и пошли прочь». И Катерина из «Страшной мести», и Левко из «Майской ночи» видят сны, скрестившиеся с действительностью. Майор Ковалев, по-видимому, принимает за сон случившееся с ним «пренеприятное происшествие», хотя автор в этом далеко не уверен.

Сны легко входят в прозу Гоголя, потому что все, что

он пишет, в сущности, фантасмагорично. «Значительное лицо» в «Шинели» не нуждается в имени и фамилии, потому что весь Петербург, вся Россия состоит из «значительных» и «незначительных» лиц. Жизнь, рассказанная в «Петербургских повестях», в «Мертвых душах»,— страшна. «Ревизор» на две трети состоит из лицемерия, невежества, глупого тщеславия, тайной или явной ненависти, перемешанной с почти звериным эгоизмом. Но самое страшное, без сомнения, заключается в том, что никто этого не замечает или, если замечает, не придает никакого значения. Гоголевские герои живут рядом с предательством, гипнотическим беззаконием, ноздревским хамством, и никто (кроме сумасшедшего Поприщина) не жалуется, что ему «льют на голову холодную воду».

Именно в этом, мне кажется, и заключается один из источников гоголевского реализма. Невероятность «Носа» приобретает социальный характер, если оценить содержание повести в свете невозможности прямого нападения на «существенный мир». Если жизнь такова, что не только полезно, но похвально не замечать ее унизительности,— возможно все, в том числе и встреча майора Ковалева в Гостином дворе с собственным носом.

Мне кажется, что подобные соображения могли прийти в голову Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, когда он ставил «Ревизора». Я видел спектакль, и он запомнился мне как событие в жизни,— это относится, впрочем, ко всем постановкам великого режиссера, которые мне посчастливилось видеть.

В самом театральном представлении заключается нечто странное, неестественное, редко задевающее машинальное сознание взрослых, но подчас остро поражающее детей. Стоит только вспомнить толстовскую «Сказку о том, как другая девочка Варенька скоро выросла большая».

«Смотрите же сюда, дети, вот где сцена»,— сказала мамаша, указывая вниз, в одну сторону.

Дети посмотрели туда, и им не понравилось. Там сидели музыканты, а повыше были нехорошие, простые доски, как в деревне, пол и на полу ходили люди в рубашках и красных колпаках и махали руками. А одна девочка без панталон, в коротенькой юбочке стояла на самом кон-

чике носка, а другую ногу выше головы подняла кверху. Это было нехорошо, и детям стало жалко этой девочки».

Детское восприятие театра осталось у Толстого на всю жизнь. К чувству неестественности присоединялся иногда оттенок отвращения. Оно заметно, например, в знаменитой сцене «Войны и мира», когда Наташа впервые встречается с Курагиным на опере с участием Дюпора.

Когда я увидел «Ревизора» в постановке Мейерхольда, мне показалось, что на меня обрушилась вся громада выдуманности, невероятности театра как явления. Подобно тому как Гоголь раскрыл мир лжи, лицемерия, подлости, холодного безразличия, сделав невозможное — возможным, невероятное — вероятным, Мейерхольд в «Ревизоре» поставил, сделал театральным представлением *самое это открытие*. Орудие театра было использовано для того, чтобы показать гоголевский «существенный мир» без покрова.

Передать впечатление от спектакля — трудно. Лучшая из попыток принадлежит, мне кажется, Э. Каплану, одному из учеников Мейерхольда, архитектору, знатоку музыки. За обедом после генеральной репетиции «Ревизора» Э. Каплан рассказал о музыкальном ключе спектакля. (Музыку к спектаклю написал Ф. Гнесин. Мейерхольд воспользовался также произведениями Глазунова, Даргомыжского, Варламова и Гурилева.) Вот этот, очень понравившийся Мейерхольду, музыкальный ключ:

«...В центре сцены широко и бесшумно сами собой раскрываются массивные ворота, и вперед, на зрителя, медленно движется площадка. На площадке стол, несколько кресел, стульев. Горят свечи. Сидят чиновники... Красная мебель, красные двери, стены, зеленые мундиры и зеленые абажуры на висячих лампах — сочетание двух цветов бюрократических департаментов... Дымят трубки... Длиннейшие мундштуки «перечеркивают» освещенные живым пламенем свеч лица чиновников. Все они в тумане, в дымке, и лишь тени мундштуков качаются, качаются, и музыка, тоже как-то покачиваясь, уносит их от нас все дальше и дальше... И потом голос: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить пренеприятное известие...» («Встреча с Мейерхольдом»). Слово «ревизор», повторенное в различных музыкальных интонациях, мгновенно взрывает сонную неподвижность сцены.

Э. Каплан упоминает о площадке, на которой происходит интродукция. Именно так, на блюдечках-площадках то в правом, то в левом углу сцены, «подавались» многие явления. Это была острая и неожиданная находка, потому что зритель смутно различал за пределами городка, в котором происходит действие, беспредельное, загадочное пространство России. Гарин, игравший Хлестакова, явился именно из этого пространства. Мог явиться и кое-кто похуже.

Развернутое соединение всех тем, форм, мотивов, сценических деталей, пантомим находит свое полное выражение в знаменитом «финале». Он рельефно запомнился мне, потому что тут уж становилось ослепительно ясно, что комедия Гоголя поставлена как трагедия — и что недаром она кончается похоронным звоном колоколов и появлением смотрителя, который приносит для городничего рубашку для буйнопомешанных с непомерно длинными рукавами.

«Во всю ширину портала сцены под музыку похоронного звона подымается снизу огромная белая завеса — плакат. На ней надпись: «Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе». И тишина. Безмолвие. Беззвучная coda к финалу. Последняя воображаемая музыка... Завеса ушла ввысь, в портал. На сцене — чучела всех персонажей комедии... в невероятных позах, застывших, наконец, навсегда...»

О Гоголе я заговорил не случайно. Многие из моих слушателей были начинающими писателями. Я интересовался их работой, они интересовались моей, и, когда на одном из собраний семинара я упомянул, что написал рассказ, связанный с впечатлениями от мейерхольдовского «Ревизора», они попросили меня прочитать его.

Мне плохо запомнилась эта встреча,— может быть, потому, что месяца за три до нее я читал этот рассказ (который, кстати сказать, тоже называется «Ревизор») Б. М. Эйхенбауму и Ю. Н. Тынянову и первое обсуждение, более содержательное, заслонило в памяти второе. Эпиграф к рассказу был пушкинский: «Не то, чтоб разумом своим я дорожил», а рассказ — гоголевский в том смысле, что невероятная история, случившаяся с бухгалтером Чучугиным, сбежавшим из сумасшедшего дома, была написана в подчеркнуто бытовой манере.

Хлестаков неслыханно выигрывает оттого, что его принимают за ревизора. Чучугин лишается даже сомнительного благополучия психиатрической больницы. Случайно обменявшись в бане с инспектором Галаевым одеждой, он вынужден принять на себя и все, что связано с жизнью этого Галаева, запутанной, ничтожной и пошлой. Конец рассказа переходил в начало, давая понятие о том, что все случившееся — круговой бред, состоящий из бесконечно повторяющихся происшествий.

Уже несколько лет я писал фантастические рассказы, «Ревизор» казался мне лучшим из них, и на «встрече» не произошло ничего, что заставило бы отказаться от этого жанра. Я мечтал о другом: мне смертельно хотелось, чтобы этот рассказ прочитал Мейерхольд. Легко представить себе, как я был изумлен и обрадован, когда через несколько дней после моего публичного чтения Мейерхольд позвонил мне и попросил зайти к нему, в Большой драматический театр, где гастролировала его труппа.

Разумеется, мне сразу же пришло в голову, что он услышал от кого-нибудь о моем рассказе и хочет познакомиться с автором. «Ревизор» был тогда уже напечатан в журнале «Звезда». После долгих колебаний я все-таки захватил с собой оттиск.

Меня ждали у подъезда и тотчас же привели к Мейерхольду.

Много раз видевший его портреты, я удивился их несходству с оригиналом. Но удивляться было нечему: не только лицо, он весь менялся ежеминутно. Локти резко упирались в ручки кресла, в носатом лице была деспотическая энергия и одновременно глубокая усталость.

С первого слова он предложил мне написать текст для инсценировки «Треста Д. Е.».

— Я просил Эренбурга, он не захотел, написали другие, мы играем, но текст плохой. Александр Леонидович Слонимский — ведь вы его знаете, историк литературы,— сказал, что вы можете написать хороший.

Боже мой, что поднялось, когда я отказался! Сперва он, казалось, не понял меня. Потом сказал тихо:

— Невозможно работать.

Потом вскочил и закричал, что никто не хочет ему помогать, все отлынивают. Когда он ставил «Балаганчик»,

приходил Сапунов, и они сговаривались в десять минут. Слонимский сказал, что я могу написать хороший текст. Спектакль станет лучше, а я получу деньги. Зачем же отказываться?

Для меня это была неожиданная честь — и звонок Мейерхольда, и предложение работать для его театра. Я был потрясен его изобретательностью, его презрением к обыкновенному, скучному порядку вещей. Наконец, за те пятнадцать минут, что он кричал на меня, я успел влюбиться в него, в него невозможно было не влюбиться.

И все-таки я снова отказался, и он снова вспылил. Как пророк, он воздымал и тряс над головой худыми руками. Клок взвивался и падал. «Когда я в Александринке ставил Лермонтова, приходил Головин...»

В эту минуту вошла Зинаида Николаевна Райх. Я встречал в моей жизни немного красавиц. Чехов пишет, что, увидев красавицу, он «понял это с первого взгляда, как понимают молнию» («Красавицы»). Именно это произошло со мной. Все в комнате мгновенно изменилось. Мейерхольд перестал кричать, а я, державшийся до тех пор уверенно и твердо, оробел и притих.

— Вот, Зина, я прошу, а он не хочет.

Зинаида Николаевна промолчала в ответ на еще громкие, но уже жалкие сетования. Проходя через комнату, она приостановилась подле столика, на котором лежал оттиск моего «Ревизора», и спросила с презрением:

— А это что?

У Мейерхольда вдруг стало доброе лицо. Как будто защищая от нее мой рассказ, он прикрыл его худыми руками.

— Что ж такого, он принес книгу, он пишет. Слонимский говорит, что интересно, пускай оставит, я прочту.

Райх, с широко расставленными глазами, соотнесенная сперва с собой, а уже потом со всем остальным человечеством, полноватая, но легкая, исчезла за портьерой. Мейерхольд вздохнул и встал.

— А может быть, все-таки напишете? — уж почти просительно сказал он...

Прошло два-три года, и мы встретились снова в Москве, должно быть летом 1930 года. Недели за две до моей поездки я послал Юрию Олеше мою книгу «Черновик человека». Он жил тогда почему-то в квартире Мейерхольда.

Мы были почти незнакомы. Это не помешало Юрию Карловичу начать разговор с неожиданного, слегка смутившего меня поворота.

— Каверин, зачем вам писать? — лениво и серьезно спросил Олеша.— Ведь вы уже научились.

Я шел к нему, чтобы рассказать, как Тынянов сказал мне (после вечера Юрия Карловича в Ленинграде): «Ты мог бы писать, как Олеша». Мне хотелось откровенно сознаться, что я позавидовал его «Зависти», хотя мне совсем не свойственно это чувство. Что банальность темы «Трех толстяков» бесследно исчезает потому, что они написаны ослепительно, с блеском, что он заставил даже искушенного читателя смотреть на солнечный свет не мигая.

Я хотел поздравить Олешу с блестящим началом — и поздравил, вопреки неожиданному вопросу, с которого начался разговор.

Он легонько присвистнул. В нем было что-то одновременно и прямоугольное и шарообразное — большая голова, широкие, полные плечи. Но даже если бы он был Калибаном, вы забыли бы об этом после десятиминутного разговора,— с таким изяществом, оригинальностью, неожиданной меткостью он встречал каждую вашу фразу. Слушая своего собеседника вполуха, он был при этом добродушен, благожелателен и небрежно-ленив.

Присвистнул он, слушая меня, далеко не случайно.

— Так вы думаете, что это — начало? — спросил он.— А я стараюсь убедить себя в том, что это еще не конец.

Он открыл «Черновик человека» и процитировал несколько строк.

— Все это — станция назначения,— сказал он.— А в прозе каждая строка должна быть станцией отправления. Но все равно, вы научились. А как вы теперь будете писать?

Я с досадой ответил, что теперь откажусь от всего, чему научился, и стану писать так: «Иван Петрович вернулся домой и попросил у жены чашку чая».

Послышался шум в передней, быстрые шаги, в комнату стремительно ворвался Мейерхольд — грязный, запыленный, в макинтоше, в измятой шляпе, с чемоданом в руках. Мы поздоровались, он исчез в других комнатах, но через несколько минут снова ворвался.

И наш разговор стал похож на любую сцену из чеховских пьес, когда каждый говорит о своем.

Мейерхольд вернулся из гастрольной поездки по Советскому Союзу. Он принял ванну, переоделся, побрился, но, занимаясь всеми этими делами, старался ничего не упустить из нашей беседы. То он влетал, вытираясь махровым полотенцем, с мокрыми, взъерошенными волосами. То в пижамных штанах, в белой рубашке с незастегнутыми рукавами, которыми он размахивал, как крыльями,— худой, загорелый, носатый, какой-то плоский, точно он явился из царства теней. Но он явился не из царства теней, а из вещественного, осязаемого мира — и был так переполнен впечатлениями от этого изумившего его мира, что ни о чем другом не хотел говорить. Поездка прошла с неслыханным успехом, и, по-видимому, этот успех точно губкой с грифельной доски стер какие-то мучившие его сомнения.

Он торжествовал и страстно, настойчиво требовал, чтобы мы с Олешей тоже торжествовали. «Черновик человека» он не читал и тем не менее с первого слова заявил, что писать надо иначе. Может быть, ему не понравилась обложка Н. П. Акимова, первоклассная, с моей точки зрения. «Писать надо, не забывая о движении людей в пространстве — движении в направлении к созданию нового мира,— сказал он.— А вы работаете в комнатном пространстве и разобщены, причем сознательно разобщены, потому что вам просто не хочется читать друг друга. Мы тоже разобщены, мне, например, легче добраться до Гордона Крэга, который живет в Италии, чем до Станиславского, который живет в Москве».

Он носился вокруг Олеши, взмывая, как птица, вокруг квадратной, добродушной горы.

— Но мы — и я в этом лично убедился — добились того, что громадная масса людей как будто молчаливо условилась, глядя на сцену, одновременно плакать и смеяться. В жизни Листа был случай, когда чуть ли не пять тысяч человек слушали его затаив дыхание. Это — власть,— с гордостью сказал он,— и мы этого достигли.

Таким — счастливо-усталым, торжествующим, нападающим, веселым, в рубашке, расстегнутой на груди, с болтающимися подтяжками — запомнился мне этот удивительный человек. Завязывая перед зеркалом галстук, он как-то лихо закинул его на плечо.

Не знаю, как Олеша, а я не мог перевести дыханья от волнения, от восхищения.

ЧТО ТАКОЕ УСПЕХ?

1

...В докладе была раздражающая методичность, отзывы библиотекарей читались от строчки до строчки, спорная мысль о том, что нельзя ставить знак равенства между «читательским» и «социальным» заказом, повторялась слишком часто — и первый же оппонент ворвался в тщательно построенное здание доклада с заднего хода.

Первый оппонент. Что такое успех, спрашиваете вы? Какой — подлинный или мнимый? Мнимый успех выпадает на долю произведений, написанных с мнимой значительностью. Не помню где, кажется в диккенсовском «Оливере Твисте», мне запомнилась сцена обучения молодого вора, который из костюма, увешанного колокольчиками, должен был так бесшумно вытащить кошелек, чтобы не зазвенел ни один колокольчик. Успех «Зависти» Юрия Олеши основан на том, что, при всей видимости глубины, ему удалось обойти самые острые вопросы современности. Ни один колокольчик не звенит, а кошелек украден. Попытка докладчика разделить читателей на социальные группы — бесполезна потому, что после революции в сознании читателя произошел глубокий сдвиг и началась быстрая, еще никем не исследованная кристаллизация вкуса.

Любопытнее было бы представить себе не градацию читателя, а градацию успеха:

1) Успех, основанный на расчете писателя, причем этот расчет часто не достигает цели.

2) Успех мгновенный, случайный, непроизвольный, никому не ведомый, литератор наутро просыпается знаменитым.

3) Успех медленный, набирающий силу с годами.

Последний характерен тем, что он не только далек от любого расчета, но возникает естественно, как явление природы. Таков успех Библии или Евангелия, возникший задолго до книгопечатания. Успех этих книг обусловлен тем, что они, в сущности, направлены против самой идеи успеха, как явления, происходящего в пределах времени и пространства. Подобные произведения как бы записывают самое время — и уже тем самым от него не зависят. Любопытно, что самоповторение не мешает относительно-

му успеху церковной службы, представляющей собой сложное театрально-литературное представление. Подобный спектакль напоминает колыбельную, повторяющуюся в течение столетий. Очевидно, оставляя в стороне интеллект, он обращается непосредственно к подсознанию.

Второй оппонент. Какие же свойства обеспечивают книге долгую жизнь? Занимательный сюжет? Злободневность, ощущенье связи с сегодняшним днем? Замечали ли вы, что в состязании перед лицом времени неизменно выигрывают те писатели, которые не только «рисуют», но еще и «сообщают»? Успех основан на «сообщении», на перечне фактов, расположенных таким образом, чтобы последующий был связан с предшествующим не прямо, а по контрасту или, на первый взгляд, не связан совсем. Во все времена именно это подхлестывало интерес читателя, заставляя его переворачивать страницы. В основе успеха всегда лежала «история», подлинная или выдуманная,— это не существенно. Скорее подлинная, потому что чаще всего именно в подлинной истории есть оттенок сплетни, а всякий читатель — немного сплетник, и ему почти всегда хочется узнать, что делается в доме соседа, даже если этот сосед находится бесконечно далеко от него во времени и пространстве.

Третий оппонент. Читатель ищет себя — вот в чем сущность вопроса. Успех обеспечен, когда у него возникает естественный, живой повод сравнить себя с героями книги. Именно в этом смысле читатель определяет многое — язык, который должен быть правдив и точен, сюжет, который должен развиваться, захватывая все больший круг явлений, тему, которая должна быть связана с определяющим мировоззрением эпохи. Именно в этом смысле надо понимать выражение: «социальный заказ». Я не хочу сказать, что под вкус читателя надо подлаживаться. Напротив! Писатель не должен жертвовать своим правом на «новое» в литературе, тем более что читательский вкус подчас наводит на грустные размышления. В том значении, которое ему стали с некоторых пор придавать, таятся, кстати сказать, неутешительные предзнаменования.

В газете «Читатель и писатель» (или, в просторечии, «Чип») читатель смотрится в писателя, как в зеркало, и недоволен потому, что даже в зеркале — не говоря уже о

фотографии — читателю хочется видеть себя красивее, умнее и смелее, чем в жизни.

Руководитель. Прежде всего несколько частных замечаний: нельзя отказать в остроумии оппоненту, сославшемуся на сцену обучения молодого вора, но к «Зависти» Ю. Олеши она не имеет ни малейшего отношения. Олеша не обходит современность, напротив, он обводит ее контурной, резкой чертой. Он с такой отчетливостью видит вещественный мир, что предметы, реквизит его повести, слагаясь, производят почти стереоскопическое впечатление.

Открытие Олеши состоит в том, что не реальная жизнь, а сон, притворившийся реальностью, заставляет нас задуматься над проповедью Ивана Бабичева, строителя машины «Офелия», таскающего с собой подушку и мечтающего устроить «последний парад умирающих чувств». Мне кажется, что эта книга связана — прежде всего в жанровом отношении — с творчеством Честертона, для которого люди не существуют вне идей, хотя бы микроскопически малых.

Многое в «Зависти» ведет к Честертону. Парадоксальность, от которой один шаг к инфантилизму,— так написан Кавалеров. Вещи — символы: подушка, сосиска. Герои, размышляющие вслух и придающие форму проповеди произнесенным наедине с собой размышлениям.

Но есть и заметные черты несходства с Честертоном — и они, к сожалению, не украшают повесть. Честертон не стал бы писать Володю Макарова, придуманного вполне целесообразно, но похожего на «живой», реальный стул, вставленный в условное пространство киноэкрана. Герои Честертона или равно условны, или равно реальны.

Так или иначе, успех повести нельзя назвать случайным. Окажется ли он длительным или книга будет вскоре забыта? Заключены ли в ней те магические свойства, которые «нейтрализуют» время? Кто знает? Меня приятно обрадовал размах одного из оппонентов: от Библии до Юрия Олеши. Успех — это вторая жизнь книги, когда в ее истории начинает играть существенную роль новое действующее лицо — читатель. Предложенная градация успеха — несостоятельна, во-первых, потому, что расчет всегда присутствует в сознании автора, даже в тех редких случаях, когда он пытается намеренно уйти от него, меняя

псевдонимы. А во-вторых, успех и время всегда стоят рядом. Библия или церковная служба как раз и представляют собой пример высшего расчета, которым не худо было бы воспользоваться некоторым современным писателям. К сожалению, наблюдается обратная картина. Успех любой современной книги — от Эренбурга до Пантелеймона Романова — напоминает известную игру в «блинчики». Мальчишки бросают с берега камешки над водой, и выигрывает тот, у которого «блинчики» летят дальше других. Но выигрывает ли? Едва ли. Не потому ли камешки летят дальше других, что они — плоски, и не заключается ли все искусство в том, что, запущенные с силой, они почти не задевают поверхности воды?

2

Это была одна из самых оживленных дискуссий,— и слушатели, и руководитель в равной мере мечтали о славе. Но значение успеха в жизни писателя осталось неясным, может быть потому, что изучение этого вопроса является делом социологии, а не истории литературы. «Литература — это то место, на котором ты стоишь, утверждая, что именно оно-то и является литературой,— сказал мне Виктор Шкловский, заглянувший случайно на одно из занятий нашего семинара. И добавил, подумав: — А интересно все-таки, какие из вас вырастут баобабы?»

Речь шла, разумеется, о невозможности для подлинного художника стать другим — той невозможности, в результате которой Ван Гогу удалось продать только одну картину. Наша дискуссия много выиграла бы, если бы мы задумались над значением не успеха, а неудачи, ничего не меняющей в жизни художника. Это было бы по меньшей мере поучительно для будущих писателей, среди которых многие — добрая половина — надеялись однажды проснуться знаменитыми.

Примеров обратного влияния, когда успех, вторгаясь в работу писателя, перестраивает ее по-своему,— бесчисленное множество, и, может быть, для нашего времени они особенно характерны. Прославившееся произведение заставляет прислушиваться к себе, как к камертону, начинается самоповторение, и писатель, найдя свое «место», упорно стоит на нем, вместо того чтобы идти в новом, еще

неизведанном направлении. Здесь бесценная роль должна принадлежать критику. Понятие «новое зрение» переходит к нему.

В истории нашей литературы были случаи, когда одна критическая статья гасила славу, охватившую всю читающую Россию. Так вспыхнул и погас Бенедиктов. Его поэзию высоко ценили Жуковский, Вяземский, Тютчев. О его замечательном даровании писали Плетнев, Краевский, Сенковский. Декабрист Николай Бестужев в 1836 году писал из Сибири: «Каков Бенедиктов? У него, к счастью нашей литературы, мыслей побольше, нежели у Пушкина, а стихи звучат так же». А И. С. Тургенев признавался Толстому: «Знаете ли вы, что я целовал имя Марлинского на обертке журнала, плакал, обнявшись с Грановским, над книжкой стихов Бенедиктова и пришел в ужасное негодование, услышав [1] о дерзости Белинского, поднявшего на них руку!»

Эта дерзость решила литературную судьбу писателя. Сила приговора была не только в том, что он был произнесен спокойным голосом, вежливо, умело и беспощадно. Белинский дал формулу органического сродства между поэзией Бенедиктова и социальными условиями его успеха:

«...поэзия г. Бенедиктова, не поэзия природы или истории или народа, а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга. Она вполне выразила их, с их любовью и любезностью, с их чувствами и понятиями, словом, со всеми их особенностями, и выразила — простодушно-восторженно, без всякой иронии, без всякой скрытой мысли...»

Белинский остановил успех — остановилась и поэзия Бенедиктова. Она была *названа* и в подлинной литературе, которая не терпит пустоты, больше жить не могла.

Есть другие истории успеха, поразительные, потому что они касаются гениальных произведений.

Такова, например, история «Анны Карениной», которая была встречена, как известно, весьма холодно и даже враждебно. Известна язвительная эпиграмма, приписывавшаяся Некрасову и не противоречащая его холодному отзыву в письме к Достоевскому.

---

[1] Цит. по предисловию Л. Я. Гинзбург,— Бенедиктов. Большая серия «Библиотеки поэта», стр. 5.

Тургенев, с нетерпением ожидавший появления «Анны Карениной», был глубоко разочарован. «Что будет дальше,— писал он о первых главах,— не знаю, пока это и манерно и мелко, и даже (страшно сказать) скучно». Мнение Тургенева не изменилось после чтения второй и третьей части: «Роман Л. Н. Толстого обманул ожидания, если не публики, так мои...» «Как ни велик талант Л. Толстого, а не выбраться ему из московского болота, куда он влез. Православие, дворянство, славянофильство, сплетни, Арбат, Катков, Антонина Блудова, невежество, самозванство, барские привычки, офицерство, вражда ко всему чужому, кислые щи и отсутствие мыла — хаос, одним словом! И в этом хаосе должен погибать такой одаренный человек».

Хотя при дальнейшем чтении некоторые страницы признавались «бессмертными», «первоклассными» и резкость оценки смягчилась, Тургенев в целом все же остался недоволен романом [1].

М. Е. Салтыков-Щедрин назвал «Анну Каренину» «коровьим романом» и собирался написать на него пародию под названием «Мои любовные радости и любовные страдания. (Из записок солощего быка)» [2]. Н. С. Лесков, высоко ценивший «Анну Каренину», писал, что роман «дурно ругают» [3].

Не стану ссылаться на другие примеры. Самое важное в этой истории —то, что ни эти отзывы, кажущиеся в наше время курьезными, ни другие, прямо противоположные [4], едва ли заставили Толстого изменить что-либо в его романе. У него были свои поводы для того, чтобы написать «Анну Каренину» именно так, как он ее написал, и никто из его критиков, будь он даже семи пядей во лбу, не мог догадаться о мучительной борьбе с собой, пронизывающей создание гениального романа.

---

[1] См. И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. XI. М.— Л., 1966.

[2] М. Е. Салтыков-Щедрин. Письма. Л., 1925, стр. 76 и 111.

[3] Н. С. Лесков. Собр. соч., т. 10. М., 1958, стр. 389.

[4] Достоевский, сперва холодно встретивший роман, впоследствии писал, что «Анна Каренина» «есть совершенство, как художественное произведение, подвернувшееся как раз кстати, и такое, с которым ничто из европейских литератур в настоящее время не может сравниться...» (Полн. собр. соч., т. II. СПб., 1896, стр. 247). Факты, касающиеся «провала» «Анны Карениной», взяты из работ В. А. Жданова, тщательно изучившего этот вопрос.

ИЗ ПРОЩАЛЬНОЙ ЛЕКЦИИ

«Дорогие друзья, особенность нашего семинара заключалась в том, что он представлял собой как бы непрерывающийся разговор о современной литературе, острый, подчас доходивший до спора, беспорядочный, с повторениями, с чувством удовлетворения от самого сознания словесного боя. Но самому длинному разговору приходит конец, и он пришел, когда вы кончили курсы и принялись за дело, которое было тесно связано с вашими занятиями,— за критические статьи, рассказы и романы. Может быть, именно поэтому не будет нескромностью с моей стороны посвятить эту прощальную лекцию собственной работе. За последние два-три года я написал несколько рассказов и роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». Должен сознаться, что, несмотря на все усилия сделать свои книги не похожими друг на друга,— так я понимал свое движение вперед,— они похожи, и сходство заключается в том отсутствии жизненного опыта, которое я напрасно старался возместить стилистической «игрой» и острыми поворотами сюжета. Это были фантастические рассказы, в которых действовали алхимики, фокусники, средневековые монахи — и автор, время от времени собиравший своих героев, чтобы посоветоваться с ними о дальнейшем развитии событий. Первым, еще очень робким, выходом из этого круга узколитературных представлений была повесть «Конец хазы», в которой я попытался изобразить бандитов и налетчиков нэповских лет, «блатной мир» Ленинграда. Собирая материал для «Конца хазы», я читал уголовную хронику, ходил на заседания суда и, случалось, проводил вечера в притонах, которых в ту пору было еще немало. Я готовился к работе именно так, как это делали мои старшие товарищи, неоднократно и справедливо упрекавшие меня в незнании жизни, в стремлении укрыться от нее за стенами студенческой комнаты, заваленной книгами по истории литературы. И тем не менее почти все, что мне удалось узнать о налетчиках и бандитах, осталось в моей записной книжке, а повесть была написана с помощью «готовых схем» и юношеского воображения. Лишь одна ее сторона чуть-чуть приоткрыла своеобразие «блатного мира» — самый язык налетчиков, воровское «арго», которое заинтересовало меня как лингвиста.

Повесть имела успех,— впрочем, скандальный. Одна из

рецензий на нее называлась: «О том, как Госиздат напечатал руководство к хулиганству».

Подлинное открытие «жизненного опыта» произошло позже, в ходе работы над романом «Скандалист», опубликованным в журнале «Звезда» за 1928 год. Впрочем, это было не открытие, а вторжение, прорыв, нападение из-за угла, причем, как это ни странно, нападал я на самого себя, как на автора занимательных (чего бы это ни стоило) произведений.

История эта поучительна, и рассказать ее, мне кажется, стоит. В ней участвует та непроизвольность, которая в работе художника подчас превращается в необходимость.

Весной 1928 года я работал над книгой, которая не имела почти ничего общего с будущим «Скандалистом». Как обычно, я завел «тетрадь планов» — и ни в одном из них не было Виктора Некрылова, писателя, филолога, скандалиста, шумно вторгающегося в литературную жизнь Ленинграда. И самая жизнь была совсем другая.

Я хорошо знал Ленинградский университет двадцатых годов, в котором старое и новое столкнулись с необычайной остротой и силой. Для меня был понятен тимирязевский бунт одних профессоров и сознательная косность других. Университет казался мне плацдармом, на котором шла глухая борьба между академической ученостью и бретерами от науки, борьба, которая с роковой неизбежностью кончилась поражением и тех и других.

Загадочные люди посещали «Вечера на Васильевском острове» — так мы называли некоторые семинары,— и мне остается только пожалеть, что я не «зарисовал», хотя бы наскоро, их фантастические силуэты, в которых опытный глаз мог бы разглядеть всю неповторимость переходной эпохи. Да, я знал университет, но еще не знал, не мог представить себе того расстояния, которое лежит между знанием материала и бесчисленными возможностями его воплощения. Вот почему, решившись рассказать о трагедии профессора Ложкина, заблудившегося между Революцией и древнерусской «Повестью о Вавилонском царстве», я выстроил сложную параллельную историю, действие которой (очевидно, по контрасту) должно было происходить в кругу цирковых артистов. Здесь главным действующим лицом был японец Сато, акробат,

а ответственность за связь между цирком и университетом была возложена на профессора-япониста Драгоманова.

Не стану рассказывать о том, что сохранилось от первого варианта плана,— скажу только, что во втором и третьем цирк отступал все дальше, давая дорогу университету. В обширной галерее студенческих воспоминаний мне удалось найти прототипы. Назову лишь один из них: в лице Драгоманова я попытался изобразить необычайно сложную фигуру известного лингвиста Евгения Дмитриевича Поливанова, с которым я часто встречался в начале двадцатых годов.

Работа была в разгаре, когда я вдруг решительно отказался от циркового материала. В нем было что-то броское, искрометное и одновременно требовавшее отказа от этой искрометности, за которой открывалась неведомая мне, трудная жизнь. Короче говоря, чтобы писать о цирке, надо было изучить цирковой быт с такой тщательностью, как это сделали во французской литературе Гонкуры («Братья Земганно»), а в русской — Куприн и Житков. В конечном счете от всех моих цирковых планов осталось лишь краткое рассуждение Драгоманова о «республике циркачей на манер платоновского государства ученых».

Вот именно тогда-то, зимой 1928 года, я встретился у Юрия Тынянова с одним литератором, живым и острым, находившимся в расцвете дарования и глубоко убежденным в том, что ему ведомы все тайны литературного дела. Говорили о жанре романа, и литератор заметил, что этот жанр был не под силу даже Чехову, так что нет ничего удивительного в том, что он не удается в современной литературе. У меня нашлись возражения, и он с иронией, в которой всегда был необыкновенно силен, выразил сомнение в моих способностях к этому сложному делу. Взбесившись, я сказал, что завтра же сяду за роман и это будет книга о нем — о скандалисте, у которого биография была всегда интереснее, чем литература. Он высмеял меня — и напрасно. На другой день я стал переписывать роман с первой страницы. По-видимому, только молодость способна на такие решения и только в молодости можно с такой откровенностью ходить с записной книжкой по пятам своего будущего персонажа. Он смеялся надо мной: «Утилизационный завод имени Каверина»,— я записывал и это. Он сыпал шутками, блистал остротами,

подчас необычайно меткими и запомнившимися на всю жизнь,— я краснел, но записывал. Вероятно, он был вполне убежден, что из романа ничего не выйдет, иначе, пожалуй, был бы осторожнее в этой необычайной дуэли.

Так в книгу ворвался живой человек, и все в ней как бы вздрогнуло, сосредоточилось и стало быстро перестраиваться в каком-то другом, неожиданном порядке. «Видимый невооруженным глазом» герой не мог существовать в безвоздушном пространстве условно-литературного мира. Сюжет и до появления «Скандалиста» лежал в обломках — теперь надо было совсем отбросить его, хотя бы потому, что книга об университете, об ученых-филологах в новом ракурсе неизбежно должна была задеть литературный круг Ленинграда. В центре нового сюжета появилась фигура Некрылова — ученого, журналиста, скандалиста, который всю жизнь возится с сознанием своей исторической роли.

Сюжетный роман, построенный на неожиданностях и контрастах, с каждой новой главой превращался в историю характеров, в комедию нравов. В новой книге, которая теперь писалась как бы сама собой, фабула не играла почти никакой роли. Тень ее мелькнула в последнем варианте, когда роман, начавшийся главой о бессоннице, кончился страницами об уснувших наконец героях.

Отразились ли все эти перемены на стиле? Без сомнения! Мне хотелось написать нечто вроде романа-монолога, который был бы живым отрицанием пуризма, основанного на подчеркнутом внимании к нашей классической прозе. Я был убежден в том, что литературный вкус, ограниченный «Толковым словарем» Даля, давно отжил свой век, тем более что и сам Даль был противником книжной, грамматически выдержанной прозы... «С грамматикой я искони был в каком-то разладе, не умея применять ее к нашему языку и нуждаясь ее не столько по разуму, сколько по какому-то темному чувству»,— писал он.

Появление нового героя не помогло мне написать абстрактно задуманный роман-монолог. Но недаром я ходил за своим «скандалистом» с записной книжкой в руках! Оттенок живой современной речи окрасил книгу, когда в ее центре оказался человек, говорящий парадоксами, за которыми слышался разбойничий по-

свист, человек беспорядочный, вспыльчивый, остроумный, с разорванной, прыгающей с пятое на десятое речью.

И, наконец, самое важное: на первый план выдвинулись социальные отношения героев, проблема интеллигенции и революции, борьба между теми, кто хотел «отшутиться от современности», и теми, кто в новых, еще небывалых обстоятельствах продолжал энергично действовать в великой русской науке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1

Едва оставив преподавание, я поехал на Днепрострой, в Магнитогорск, по совхозам. Незнакомая жизнь открылась передо мной, и я смотрел на нее жадными глазами, нисколько не уставшими от множества прочитанных и трех-четырех написанных книг. Теперь, через сорок лет, пора и оглядеться. Перелистывая записи моего семинара, я вижу, что четыре года преподавания принесли мне неоценимую пользу. Они научили меня искусству спора, то есть умению, уважая чужие взгляды, обдуманно защищать свои.

Они развили вкус. Они заставили меня (и моих слушателей) охватить всю картину литературы в целом. Любопытно, что дар предвидения участвовал в этом охвате. В конспекте одного доклада я встретил стройную систему доказательств, что на мировой литературной магистрали в ближайшее десятилетие окажется социальная фантастика, а в другом — доказательство, что литературу отраженной действительности заменит невыдуманная литература документа, факта.

Не думаю, что мы ясно видели всю картину современной литературы. Мы видели ее с пустотами, заполненными воображением,— с пустотами в тех местах, где чувствовалась необходимость новых открытий.

Я не только учил, но учился и убежден в том, что эта черта — одна из важнейших в преподавании литературы. Ведь литература уже и в школе отличается от других предметов. Самое слово «предмет» кажется мне чем-то тусклым, тупым, деревянным, когда речь заходит о Пушкине, Некрасове, Блоке.

Без умения восхищаться (которое было так характерно для Горького) нечего и браться за преподавание литературы. Это не значит, разумеется, что надо в немом благоговении или с возгласами восторга раскрывать перед слушателями величие и глубину художественных произведений. Умению восхищаться предшествует понимание, а это понимание в свою очередь не похоже на любую систему доказательств, которые преподаватель физики или математики передает ученикам, пользуясь разумом, а не чувством.

В доказательствах, которыми пользуется учитель литературы, непременно участвует жизнь, более того — современная жизнь, даже если речь идет о древней литературе. Поучительность должна явиться сама собой, без намеков или иносказаний.

Литература год от года должна учить все большей тонкости чувств, а это невозможно, если учитель чужд этой тонкости, не думает о ней, если он не «читатель» в подлинном смысле слова. «Грамота», умение читать еще не сделало гоголевского Петрушку читателем»[1]. Точно так же знание (даже отличное) всего, что написал Пушкин или Толстой, не делает молодого человека, окончившего соответствующий факультет, преподавателем литературы. Мало знания, необходимо постижение, утонченность восприятия, способность к развитию этой утонченности и, может быть, больше всего — страсть. Пусть скрытая, она непременно передается слушателям, если она искренна и благородна.

2

Накануне отъезда из Ленинграда, летом 1969 года, мне захотелось еще немного побродить по старому дому на Исаакиевской площади, а заодно проститься с сотрудниками нынешнего института — проститься и поблагодарить. Два слова о них.

Лариса Михайловна Кутателадзе работает в институте уже тридцать четыре года, включая и страшные блокадные. Старший научный сотрудник сектора источниковедения, она показала мне уникальные рукописи — ноты Моцарта, большой сафьяновый, с золотым тиснением ис-

---

[1] Ю. Тынянов, «Не кинограмота, а кинокультура» (о задачах кинофакультета Института истории искусств).

панский альбом Глинки с карандашными набросками и стихами.

Ксения Юрьевна Стравинская, племянница великого композитора, была приглашена, чтобы я не напутал чего-нибудь, рассказывая об интерьерах, в которых можно найти и немецкую готику, и барокко, и псевдогреческий стиль — словом, все, что было модно тому назад лет восемьдесят, в конце прошлого века.

Анатолий Яковлевич Альтшуллер, заведующий сектором, очень занятой человек, с величайшей охотой согласился потерять два дня, чтобы показать мне каждый уголок старого дома.

Мы снова обошли его. В большом зеленом зале, как я узнал на этот раз, была торжественно отпразднована свадьба В. П. Зубова. Он женился на молоденькой слушательнице курсов. Теперь это конференц-зал, в котором устраиваются защиты диссертаций, и, хотя именно в нем была отпразднована свадьба, только он один нарушает сохранившееся каким-то чудом ощущение уюта жилого семейного дома. Оно сохранилось в библиотеке с видом на Исаакий — может быть, потому, что когда-то здесь была зубовская столовая. Ангелы неуклюже вылетают из деревянных, как будто завязанных узлом, инкрустаций. На спинке дивана — сцена поклонения волхвов: грустная, склонившаяся мать, грустные волхвы с длинными посохами, грустный младенец. И почему-то хочется представить себе удивленные детские глаза, рассматривающие эту старательно вырезанную — и, в сущности, странную сцену. Лесенки, лесенки, антресоли с перилами. Канцелярия с павловским столом и александровским секретером. Снова лесенки...

Когда мы всё обошли, осмотрели, обсудили и договорились уже до коменданта Бобкова, который до революции служил дворником у гр. Юсупова и очень гордился тем, что именно он открыл ворота убийцам Распутина, когда они увозили его тело,— для меня был устроен музыкальный праздник. В Музее музыкальных инструментов Надежда Иосифовна Голубовская исполнила (магнитофонная запись) на клавесинах сонату Скарлатти.

Я простился со своими новыми знакомыми в просторном вестибюле с мраморной лестницей, с ионическими колоннами и статуями в духе Кановы — на памятной лестнице, по которой я когда-то поднимался, без конца

повторяя первую фразу вступительной лекции, которой должен был открыться мой семинар. Теперь я уходил, оставляя за собой двадцатые годы, казавшиеся обыкновенными и оказавшиеся удивительными по своей наполненности, оригинальности и предсказывающей силе. Тогда никого не удивляла ранняя возмужалость, может быть характерная для переходных эпох истории. В стремлении понять и оценить современную литературу скрывалась еще бессознательная попытка найти путь к пониманию прошлого. Мы не замечали осязательности истории, совершавшейся на наших глазах, но в той уверенности, с которой мы судили о современном искусстве, было заложено сознание личного участия в нем. Оно-то, обращенное в прошлое, и помогало нам по-новому прочитать Пушкина, Достоевского, Гоголя. Мы учились и учили друг друга с тем необъяснимым чувством, что произведения, которые мы так горячо обсуждали, мы же и написали или еще напишем когда-нибудь, но лучше, значительнее, острее.

1969—1972

СТАТЬИ

РАССКАЗЫ ШУКШИНА

1

Парень, задумавший жениться, бродит ночами по деревне с гармошкой и не дает людям спать. Любовь! Председатель сердится на него, грозит исключить из колхоза. Вся деревня уговаривает девку, она ломается — и председатель в конце концов привыкает к гармошке. Не спится, думается, вспоминается. Жизнь проходит перед глазами, и становится ясно, что у него никогда не было времени подумать о ней. Что такое любовь? Он будит старуху: «Слышь-ка!.. Проснись, я у тебя спросить хочу... У тебя когда-нибудь любовь была? Ко мне или к кому-нибудь. Неважно». Старуха изумлена. «А чего ты про любовь вспомнил середь ночи? Заговариваться, что ли, начал... Коровенку выгони завтра в стадо, я забыла сказать...»

И председатель начинает замечать, что он даже ждет парня с его певучей «гармозой». Он беспокоится, когда его долго нет. «...И вот далеко в переулке начинала звенеть гармонь. И поднималась в душе хворь. Но странная какая-то хворь — желанная. Без нее чего-то не хватает».

Не хватает того, что волей-неволей вторгается в ежедневную, повторяющуюся жизнь. Того, что заставляет вспоминать счастливо-трагические минуты, когда тринадцатилетним мальчиком он летел на коне в черную ночь, надеясь спасти умирающего младшего брата.

И снова он будит старуху: «Слышь-ка... Проснись... Ты смерти страшисся?»

Но вот приходит ночь, когда умолкает гармонь. Парень женился. «Матвей Иваныч, больше не буду будить вас по ночам. Конец. Бросил якорь». И председатель на-

чинает тосковать. Бессонница мучит его. Он лежит с открытыми глазами, и «как-то совсем ничего не приходит в голову». Наваливаются заботы, скоро косить, а половина косиц стоит у кузницы с задранными оглоблями.

Он выходит на крыльцо, садится на приступку, курит. «Светло было в деревне. И ужасающе тихо».

Не просто «тихо», а «ужасающе тихо». Одно слово бросает обратный свет на историю обыкновенного человека.

2

В этом рассказе — одна из любимых тем Шукшина. Тема памяти, то «забытое-незабытое», которое идет вровень с человеческой жизнью и вдруг просыпается от какого-то неведомого чудного звона. Неведомого и чудного, хотя что может быть проще «гармозы» упрямого парня или (в рассказе «Один») шестирублевой балалайки, на которой играет шорник Антип: «...Заиграл. И в теплую пустоту и сумрак избы полилась тихая светлая музыка далеких дней молодости. И припомнились другие вечера, и хорошо и грустно сделалось и подумалось о чем-то главном в жизни, но так, что не скажешь, что же есть это главное».

Самое главное всегда остается неразгаданным, даже если ключ к нему ищет автор.

В автобиографическом рассказе «Дядя Ермолай» почти нет того, что принято называть «содержанием». Два мальчика солгали старику бригадиру, что они провели ночь на току, охраняя зерно, и он никак не может понять, *зачем* они ему солгали. Он сам был на току, он сердится, сперва грозит, потом убеждает, почти умоляет. Ничего не произошло, все в полном порядке на току — и все-таки он не в силах примириться с бессмысленной бесполезностью лжи. Скрывая от мальчиков слезы, он плачет наконец — и перед глазами читателя встает Правдолюбец, а ничтожная история, о которой рассказал Шукшин, начинает казаться значительной, глубокой. И снова бьют часы памяти — рассказ кончается некрологом. «Теперь, много-много лет спустя... я бываю дома и прихожу на кладбище помянуть родных и вижу на одном кресте: «Емельянов Ермолай... вич»... Стою над могилой, думаю. И дума моя о нем простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, дед, бабка.

Простая дума. Только додумать я ее не умею... что был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл?.. Или не было никакого смысла, была одна работа, работа... Видел же я потом других людей... Свою жизнь они понимали иначе. Да сам я понимаю ее теперь иначе. Но только когда смотрю на эти холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?»

3

В самом деле — кто прав? Как понимать свою жизнь, в чем ее смысл?

В поисках ответа на этот вопрос на первое место среди героев Шукшина выходят чудаки — один из рассказов так и называется «Чу́дик».

...Всегда можно сказать, кого из своих героев любит писатель, с кем он близок, дружен, кем любуется — и от кого далек. Шукшин любит «чудаков» и знает, прекрасно знает, за что он их любит. За то, что на вопрос: как жить? — каждый из них отвечает по-своему. Не следует понимать этот «ответ» в буквальном смысле слова. Чтобы развернуть его (или хотя бы приоткрыть), нужны события, в которых открывается «чудак». События могут быть ничтожными, это ничего не меняет.

«Сашку Ермолаева обидели. Ну, обидели и обидели — случается. Никто не призывает бессловесно переносить обиды, но сразу из-за этого переоценивать все ценности человеческие, ставить на попа самый смысл жизни — это тоже, знаете... роскошь». Так начинается рассказ «Обида», в котором Сашка Ермолаев, пришедший в продовольственный магазин, не может простить незаслуженную обиду — его приняли за другого и обругали «Исусиком», да еще в присутствии маленькой дочки. Ссора разгорается, один за другим в нее вмешиваются посторонние лица. Уже никто не помнит причину, из-за которой она началась. «Стенка» выстраивается против человека, который говорит правду и которому не верят. И, приметив в этой «стенке» покупателя в плаще, пославшего ему в спину оскорбительное замечание, Сашка, вернувшись домой, начинает думать о нем: «Как же он жил? Что делал в жизни? Может быть, он даже не догадывается, что угодничать — никогда, нигде, никак — нехорошо, скверно... Но как же уж так надо прожить, чтобы не знать

этого? А правда, как он жил?» И он решает пойти к нему и узнать, как он жил.

Конечно, надо быть «чудаком», чтобы не догадаться, как он будет встречен. Покупатель в плаще спускает его с лестницы, и если бы не жена «чудака», хорошо знающая характер мужа, история закончилась бы убийством.

Итак, событие, хотя бы самое незначительное,— и характер. Но иногда для того, чтобы высветился во всех своих особенностях характер, не нужны и события. Сидят старик и восьмиклассник, его квартирант, разговаривают о боге, о долголетии, об академике Павлове — и перед вами не только два характера, но два поколения. Автор как бы остается в стороне. Но все тот же вопрос: «Как жить?» — глухо откликается в глубине маленького рассказа («Космос, первая система и шмат сала»).

4

Впрочем, вопрос о чудаках — сложнее. И если всмотреться в эту галерею, может быть, и отыщется ключ к естественной, полной внутреннего значения жизни.

«Просто я жил и не понимал, как это прекрасно — жить. Ну, что-то такое делал... Очень любил искусство. Много суетился. Теперь спокоен... Ну мало ли на свете чудаков, странных людей»,— спрашивает Саня Неверов, которого деревенские бабы боятся, потому что он «как-то мудрено говорит про жизнь, про смерть». Не только боятся, но жалуются председателю колхоза и считают, что Саню надо выселить из деревни. Но мужики подолгу разговаривают с Саней. Пьют, но немного. Им важно его появление в деревне, они догадываются, что он знает и чувствует нечто важное, далекое от повседневной жизни. И хотя сам Саня не может ясно рассказать, почему так уж «прекрасно — жить», они невольно тянутся к нему, чувствуя его светлое бескорыстие, легкость души... «Если бы все начать сначала... Я объяснил бы, я теперь знаю: человек — это... нечаянная, прекрасная, мучительная попытка природы осознать себя».

Счастье жизни господствует в душе этого странного человека, и, когда приходит смерть, он разговаривает с ней, доказывая всю бессмысленность ее появления. «Еще полгода! Лето... Ничего не надо, буду смотреть на солнце... Ни одну травинку не помню... Кому же это на-

до? Ну, ведь глупо же, глупо!.. Она же — дура. Колесо какое-то...»

Он умирает, мужики сажают у его могилы березку. Она прижилась. «Когда дули южные теплые ветры, березка кланялась и шевелила, шевелила множеством мелких зеленых ладоней — точно силилась что-то сказать. И не могла».

5

Но вот перед нами другой чудак, чем-то напоминающий Саню, потому что и он ни на кого не похож. Это — великий специалист по банному делу Алеша Бесконвойный. Прозвище дано за «редкую в наши дни безответственность, неуправляемость». Впрочем, безответственность заключается лишь в том, что он не работает два дня в неделю — субботу и воскресенье, приравнивая сельскую работу к заводской. А неуправляемость — неточное слово для этого убежденного оптимиста, который устраивает себе банный день для того, чтобы убедиться в том, что жизнь — прекрасна. «Последнее время Алеша стал замечать, что он вполне осознанно любит. Любит степь за селом, зарю, летний день... То есть он вполне понимал, что он — любит. Стал стучаться покой в душе — стал любить...»

И банный день (который Шукшин рисует с такой этнографической точностью, что весь рассказ можно назвать «энциклопедией бани») нужен Алеше, чтобы со всей полнотой почувствовать эту любовь. Казалось бы, трудно поставить рядом такие далекие понятия, как любовь к человечеству и баня, однако они сопоставлены — и убедительно, без напряжения.

Кто из писателей не знает, какие усилия, какой труд нужен, чтобы написать счастливого человека? Шукшин, казалось бы, легко справляется с этой сложной задачей. Она была под силу Чехову — как не вспомнить счастливца из его «Степи», который беспомощен перед силой охватившего его чувства и готов поделиться им с первым встречным? Но это — бессознательный, зажмуривший глаза счастливец, которого ждет молодая жена. А герой Шукшина — отец пятерых детей — спокойно и трезво «вдумывается в жизнь». «Что в ней за тайна, надо ее жалеть или можно помирать спокойно?»

Можно ли отнести Алешу Бесконвойного к «чуда-

кам»? В самом деле, что странного в том, что он отвоевал себе один день, чтобы попариться и подумать? Можно, если понимать это слово как синоним человека, свободного от машинальности, неразличимости, однообразия. В том-то и сила, что обыкновенному человеку, нечудаку, необходимо искусство, наука, наконец, любимое дело, для того чтобы оценить счастье существования. А Алеше Бесконвойному не надо почти ничего. Просто баня.

6

Легко увлечься этой темой и попытаться доказать, что у Шукшина почти все герои — чудаки или, по меньшей мере, люди, расположенные к «отклонениям». И в самом деле: есть у него и «Психопат», библиотекарь с внешностью Дон Кихота, который ходит по деревням, скупает старые книги и бесплатно раздает новые. Есть Моня Квасов, который с помощью велосипедного колеса изобретает вечный двигатель, а когда оказывается, что колесо не крутится, стремится убедить себя — и не только себя,— что оно все-таки крутится. И кончается эта история, как ни странно, тем, что, хотя затея терпит полную неудачу, Квасов все-таки счастлив. В самом деле, как не быть счастливым, если наступает утро, мычат коровы, собираясь в стадо, переговариваются люди... «Слава богу, хоть тут-то все ясно,— думал Моня.— Солнце всходит и заходит недосягаемое, неистощимое, вечное». И, глядя на этот «двигатель», до которого еще не додумался никто на земле, Моня весело приветствует человечество: «Люди, милые люди... Здравствуйте!»

Наконец, есть у Шукшина философствующий и даже пытающийся последовательно изложить свою философию чудак. В рассказе «Штрихи к портрету» главы называются: «О государстве», «О смысле жизни», «О проблеме свободного времени». Н. Н. Князев, мастер, который ремонтирует телевизоры, пишет трактат всеобъемлющего значения.

Потрясенный идеей некой схемы, он пытается подчинить ей все, что происходит вокруг. Однако этот «пророк бюрократизма» мечтает о порядочности, о честности, о трудолюбии. И при всей невнятности его фолософии ей нельзя отказать в здравом смысле. Вот что он пишет на первой странице своего дневника: «Я оглядывался вокруг себя и думал: «Сколько всего наворочено». Так посте-

пенно я весь проникся мыслями о государстве. Я с грустью и удивлением стал спрашивать себя: «А что было бы, если бы мы, как муравьи, несли максимум государству!» Вы только вдумайтесь: никто не ворует, не пьет, не лодырничает — каждый на своем месте кладет свой кирпичик в это грандиозное здание... «Боже мой,— подумал я,— что же мы делаем! Ведь мы могли бы, например, асфальтировать весь земной шар! Прорыть метро до Владивостока! Построить лестницу до Луны! Я здесь утрирую, но я делаю это нарочно, чтобы подчеркнуть масштабность своей мысли. Я понял, что одна глобальная мысль о государстве должна подчинить себе все конкретные мысли, касающиеся нашего быта и поведения». Это — скучный чудак. Но в самой тупости его преувеличений чувствуется трагическая (или трагикомическая?) доля неудачника, столкнувшегося с одиночеством и непониманием.

7

Отклонения, неожиданности, переломы судьбы не упали с неба в творчестве Шукшина. Он упрямо вглядывался в них — тогда-то и вставала перед ним во всей полноте обыкновенная жизнь. Так, в душе Степана Воеводина («Степка») происходит почти неразличимая, незаметно подкрадывающаяся перемена, перед которой оказываются беспомощными все силы души. После пяти лет заключения он возвращается домой — и не только родные, вся деревня радостно встречает его. Теперь все будет хорошо, да и в тюрьме — он сидел за драку — было «не шибко тяжело», а в целом даже недурно. Кино смотрел он два раза в неделю, кормили прилично, приезжали артисты и даже фокусник, охрана — нестрогая. Он немного привирает, но только потому, что очень уж весело на душе. Он счастлив, что его возвращение позволило землякам «собраться вместе, поговорить, посмеяться». И праздник развертывается вовсю, бабы идут в круг, пляшет даже немая сестра, которая так любит его, что даже крестики на стене ставила — сколько дней осталось».

Есть в прозе Шукшина *воображаемое осуществление мечты;* если нельзя сделать так, чтобы она воплотилась, пусть будет так, чтобы она *как бы* воплотилась, *как бы* стала действительностью, желанной, естественной и необходимой. Это — детская черта. Мне кажется, она хара-

ктерна для всей деятельности Шукшина — сценариста, актера, режиссера.

И возвращенье Степана и праздник — трагическое недоразумение, бессмыслица, нелепость. На самом деле он убежал из заключения за три месяца до окончания срока. Почему? Этот вопрос с изумлением задает ему участковый, потом милиционер, потом немая сестра — мычаньем, полным нечеловеческой муки. В их лице обыкновенная жизнь спрашивает его: «Почему?» Ведь теперь он получит еще два года.

« — Соскучился,— отвечает Степан.— Теперь можно сидеть. А то меня сны замучили — каждый день деревня снится. А хорошо у нас весной, верно?»

8

Читали ли вы «Русские лгуны» Писемского? Давно забыты «Мещане», «Масоны», никто не читает «Взбаламученное море». Но откройте серию очерков «Русские лгуны» — и вы не оторветесь от книги до последней страницы. Критика встретила очерки враждебно, Писемского упрекали в упадке таланта. Между тем он придавал им большое значение. «Лгуны времен Екатерины лгали совсем по другой моде, чем лгут в наше время. Прислушиваясь со вниманием к тем темам, на которые известная страна в известную эпоху лжет и фантазирует,— почти безошибочно можно определить степень умственного, нравственного и даже политического развития этой страны»,— писал он в предисловии (Собрание сочинений, т. 6, стр. 23).

Некоторые из очерков не только в полной мере оправдывают эту мысль, но и независимо от нее представляют собой шедевры русской прозы. Таковы «Друг царствующего дома», «Блестящий лгун», «Кавалер ордена пур-ле-мерит». Любопытно, что Писемского совершенно не интересует корыстная, практическая ложь. Он пишет о художниках лжи, о вдохновенных вралях, которые искренно верят тому, что они говорят, и готовы доказать свои слова на деле. «Во лжи, как во всяком другом творчестве, есть своего рода опьянение, нега, сладострастие, а то откуда же она берет этот огонь, который зажигает у человека глаза, поднимает его грудь, делает голос более звучным?» (там же, стр. 50).

Именно такого лгуна изобразил Шукшин в рассказе «Миль пардон, мадам». Но не глазами наблюдателя, оценивающего героя со стороны (как это делает Писемский), а изнутри, как необъяснимое, но вдохновенное призвание.

Бронька Пупков — опытный и бывалый человек — уходит с приезжими городскими охотниками в лес на три, четыре дня, на неделю. Он любит рассказывать им истории, и есть среди них одна особенная, которую он приурочивает к отвальному дню.

Он готовится к ней задолго, он с великим нетерпением ждет возможности рассказать ее, потому что в самой этой истории есть нечто великое, поднимающее душу, поражающее самое смелое воображение.

Прежде чем начать свой рассказ, он требует от слушателей «честного партийного слова» — надо свято хранить тайну, имеющую государственное значение. Покушение на Гитлера! Но не то, когда «его свои же генералы хотели покинуть». Другое. То, которое совершил Бронька.

Ему не верят, удивленно переглядываются, молчат. Молчит и он — торжественно и грустно.

И вот начинается рассказ — похожий на запутанный сон, полный неясностей и противоречий. Но Бронька «исполняет» его с такой силой, с таким истинным, поэтическим восторгом, что ни прервать, ни уличить его невозможно. «...Ну, вызывает, наконец, генерал: «Как товарищ Пупков?» Готов, говорю, к выполнению задания! — «Давай, говорит. С богом, говорит... Только не промахнись...»

Глаза у Броньки сухо горят... Блики играют на его суховатом, правильном лице. Он красив и нервен...»

Это — поэзия лжи. Перед нами поэт, импровизатор! Какие уж там нелепости, неясности, противоречия? Он летит как на крыльях, он твердо, незыблемо верит, что все, что он рассказывает,— правда.

— Не буду говорить вам, дорогие товарищи, как меня перебросили через линию фронта и как я попал в бункер Гитлера. Я попал!..— Он говорит неровно, часто останавливается, рвет себя на полуслове, глотает слюну.— Сердце вот тут... горлом лезет. Где Гитлер? Я микроскопически изучил его лисиную мордочку и заранее наметил, куда стрелять — в усики. Я делаю рукой: «Хайль, Гитлер». В руке у меня большой пакет, в пакете — браунинг, заряженный разрывными отравленными пулями... Подходит один генерал, тянется к пакету. Я ему вежливо ручку — миль пардон, мадам, только фюреру... И тут... вышел

он. Меня как током дернуло. Знаете, бывает: вся жизнь промелькнет в памяти...

Он молчит, он готов заплакать, завыть. Он плачет, он не в силах справиться с охватившим его волнением. Он видит перед собой улыбающегося Гитлера, который принимает его за своего разведчика,— Бронька успел предупредить слушателей, что он был «похож на того гада, как две капли воды». Он стреляет.

...Бронька роняет голову на грудь, долго молча плачет, оскалился, скрипит здоровыми зубами, мотает безутешно головой. Поднимает голову — лицо в слезах. И опять тихо, очень тихо, с ужасом говорит: «Я промахнулся»...

Рассказ окончен, и возвращенье к действительности ошеломляет Броньку. Он разбит, уничтожен. Жена стыдит его, доказывая, что его засудят за «искажение истории». Его вызывают в сельсовет, упрашивают, наконец — угрожают. Все напрасно. У него нет жизни без этой истории...

Это и есть то самое *«как бы»* Степана Воеводина, которое заставило его, приговоренного к пяти годам заключения, бежать за три месяца до окончания срока.

9

Я не отношу Шукшина к «крестьянской» прозе, потому что не понимаю этого тематического определения. Оно проникло в нашу критику под влиянием издательских планов. В самом деле — можно ли назвать «крестьянскими» «Поликушку» или «Власть тьмы»?

Проза Шукшина тем и хороша, что город и деревня остро и оригинально перепутаны в ней. Городские или даже газетные выражения в разговорах колхозников встречаются на каждом шагу — и это производит впечатление свежести и правдивости, потому что в наши дни на таком языке говорит страна.

10

...Не пропуская ни одного произведения Шукшина, я, к сожалению, почти не встречался с ним и не знал его лично. Он прислал мне с сердечной надписью свою книгу «Характеры», я отдарил его романом «Перед зеркалом», который ценю больше других. Мы познакомились за столом президиума на каком-то вечере в ЦДЛ и обменялись несколькими словами.

Хотя я не веду дневника, однако, вернувшись домой, все же записал несколько строк, связанных с этой встречей. Шукшин был похож на свои книги. Казалось, он только что оторвался от захвативших его размышлений, а может быть, и не оторвался, продолжает думать, вопреки тому, что происходит вокруг. Доброе лицо его дышало простотой, серьезностью и пониманием. Он как бы существовал сперва для других, а уже потом для себя. О всеобщей любви к нему хорошо написал в стихотворении «Смерть Шукшина» Андрей Вознесенский:

Хоронила Москва Шукшина,
Хоронила художника, то есть
Хоронила страна мужика
И активную совесть.

Он лежал под цветами на треть,
Недоступный отныне.
Он свою удивленную смерть
Предсказал всенародно в картине.

В каждом городе он лежал
На отвесных российских простынках.
Называлось — не кинозал,
Просто каждый пришел проститься.

Он сегодняшним дням — как двойник.
Когда зябко курил он чинарик,
Так же зябла, подняв воротник,
Вся страна в поездах и на нарах.

Он хозяйственно понимал
Край как дом — где березы и хвойники.
Занавесить бы черным Байкал,
Словно зеркало в доме покойника.

11

«Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок. Краткость — сестра таланта. Любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовьи, сиротские и всякие другие слезы давно уже описаны»,— писал Чехов старшему брату 11 апреля 1899 года. «Сюжет должен быть нов, а фабула отсутствовать».

Здесь каждое слово ведет к прозе Шукшина. Он писал короткие рассказы о мелочах, не заслуживающих на первый взгляд никакого внимания. Он отменил подробности в портретном изображении героя. Жизнь состоит из мимолетностей, случайностей, обрывающихся впечатле-

ний. Он остановил мимолетность и сумел придать ей характер явления. Он не зализывал, не шлифовал и был неуклюж и дерзок. Его искренность была трогательной, воинствующей и нежной. Мы потеряли писателя, успевшего занять свое место в литературе. Это удается немногим.

4.I.77

СНЫ НАЯВУ

1

Я невольно завидую свободе, с которой написан роман «Белая гвардия». В нем чувствуется не оглядывающаяся назад, свежая, молодая сила. Ясный, участливый голос звучит естественно, просто.

В этом, самом поэтическом из произведений Булгакова высокое лирическое умонастроение нигде не исключает вседневности, которая воплощена с беспощадностью историка-очевидца. Так написан парад петлюровских войск, врезавшихся в смятенный, разодранный нелепыми слухами, самосудами, грабежами, охваченный истерикой город. Но ничто не смято в описании этой панорамы. Она встает перед глазами с такой скрупулезной точностью, что ее можно долго рассматривать, как рассматривают картины Брейгеля Старшего — та же жизненная правда, те же подробности, как бы не связанные между собой. Это — ви́денье беспощадное, зоркое. Но одновременно это еще и ясновиденье, присущее поэзии, и вся книга мягко озарена поэтическим светом. Сны плывут в ней рядом с вседневностью, близко, бок о бок, как бы подчеркивая, что действительность — не сон, даже если она очень похожа на сон.

Алексей Турбин разговаривает во сне с покойным вахмистром Жилиным, все старается узнать, как же целый эскадрон предстал перед апостолом Петром, направляясь в рай: «Как же так, в рай, с сапогами, со шпорами? Ведь у вас лошади в конце концов, обоз, пики?» И оказывается, что можно попасть в рай и с обозом, и в шпорах, и даже с бабами, приставшими по дороге. И большевики попадают в рай, и полковник Най-Турс, впервые появляющийся

в этом сне, задолго до того, как, прикрывая бегущих юнкеров, он будет убит на перекрестке.

И Николка Турбин мечется в кошмаре — никак не может выбраться из паутины: «Ну, кругом паутина, черт ее дери... И чего доброго, окутает так, что и не выберешься. Так и задохнешься».

Василий Иванович Лисович, «Василиса», видит сон «нелепый и круглый. Будто бы никакой революции не было, все была чепуха и вздор... Будто бы лето и Василий Иванович купил огород».

...Ходит вдоль бронепоезда наступающей Красной Армии часовой «с голубыми, страдающими, сонными, томными глазами». Нельзя уснуть, он на посту. Нельзя уснуть — «грозный сторожевой голос выстукивает в груди: «Пост... Часовой... замерзнешь...» И все-таки время от времени он замирает, истомившись, опершись на винтовку, и в легком прозрачном сне видит пятиконечный Марс и неизвестного, непонятного человека в кольчуге и узнает в нем земляка, вахмистра Жилина, того самого, с которым разговаривал во сне Турбин.

Так сны перекликаются, сны подают друг другу руки. И наконец, на последней странице романа неизвестно откуда взявшийся маленький Петька Щеглов видит во сне сверкающий алмазный шар, бежит за ним и догоняет, задыхаясь от радостного смеха. Петька Щеглов, которому Булгаков отдал эту страницу, чтобы читатель не забыл, что жизнь прекрасна.

2

В разговоре с тонким ценителем таланта Булгакова я услышал неожиданный вопрос:

— Как вы думаете, почему Булгаков никогда не писал о любви? Ведь у него нет ни одной любовной сцены. Едва он касается этой темы, его перо теряет свою поистине волшебную силу.

Я согласился с ним, а потом, подумав, не согласился. Да, Булгаков как бы обходил этот мотив или (когда его заставляла необходимость) писал о нем прямолинейно и даже как-то информационно. Так, в сравнении с ослепительностью современных фантасмагорий, в сравнении с пронзительной простотой глав, посвященных древнему Ершалаиму, отношения между Мастером и Маргаритой написаны суховато. Любви нет ни в «Театральном рома-

не», ни в «Роковых яйцах», ни в пьесах, за исключением «Кабалы святош», где, впрочем, изображена не любовь, а страсть, которая не привлекла бы, пожалуй, столь пристального внимания Булгакова, если бы историки не предположили, что Арманда Бежар, в которую без памяти влюбился Мольер, не была дочерью этого великого драматурга.

Очевидно, мой собеседник прав. Но, читая «Белую гвардию», приходишь к выводу, что Булгаков был всецело поглощен другой любовью и писал о ней вдохновенно, самозабвенно.

Нет ничего более естественного, чем любовь автора к своим героям. Но в «Белой гвардии» это чувство, как набирающий силу лейтмотив, звучит в самой глубине развертывающихся событий. Автор спорит с судьбой, настигающей его героев, ему так смертельно не хочется с ней соглашаться.

С первой страницы начинает звучать этот тон любви, сочувствия, сожаления. После похорон матери: «О, елочный дед, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?»

В размышлениях Николки: «За что такая обида? Несправедливость? Зачем понадобилось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?»

«Эх... Эх...» — горестно вздыхает автор, начиная свой рассказ о нежданно-негаданно свалившихся на семейство Турбиных несчастьях... «Но как жить? Как жить?»

И дальше, удивительно согревая книгу, пойдут эти сожаления, недоуменные вопросы, сочувственные и негодующие восклицания: «Увы, увы! Полковнику Малышеву не пришлось спать до половины седьмого, как он рассчитывал...» — это об измене гетмана.

«Уставшему, разбитому человеку спать нужно, и уже одиннадцать часов, а все спится, спится... Оригинально спится, я вам доложу» — это после кошмара Николки.

Единство между автором и его героями, настоятельное стремление подчеркнуть (хотя и ничуть не навязчиво) эту общность показались бы странными, скажем, в прозе Тургенева или Гончарова. Расстояния нет — вот откуда взялась нежность, с которой написаны Елена, Николка, Мышлаевский — да все, кто заслуживает любви и доверия. Вот откуда доверительность, открытость, с которой он рассказал нам о них.

3

Есть другое расстояние — между бурей гражданской войны и годами, когда создавалась «Белая гвардия»,— поразительно короткое и опровергающее распространенную мысль о том, что об историческом явлении нельзя писать, идя за ним по пятам. Роман был начат через три года после падения Перекопа и кончен через два года после конца гражданской войны.

Равным образом пьеса «Дни Турбиных», которая заняла такое прочное место в советской драматургии, была, по впечатлениям первых зрителей, произведением современным.

Булгаков рассказал на двух страницах «Театрального романа» о том, как она была написана, и эти две страницы, на мой взгляд, являются не чем иным, как изящным руководством для создания инсценировок. Конечно, о «Белой гвардии» пишет он, рассказывая, как «герои, родившиеся в снах, вышли из снов» и разговаривают с ним вечерами. Перелистывая книгу, он присматривается, щурится и с удивлением «убеждается в том, что из белой страницы выступает трехмерная коробочка, в которой горит свет и движутся люди». И вдруг простирается зимняя ночь над Днепром и «выступают лошадиные морды, а над ними лица людей в папахах».

Что-то очень знакомое происходит в волшебной коробочке, и хорошо бы описать то, что в ней происходит. Но как это сделать?

«А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцвечивается. Она тебе нравится? Чрезвычайно. Вот я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют Фауста. Вдруг Фауст смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу — напевает. Пишу — напевает...

...Три ночи я провозился с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу».

Переход от прозы к драматургии был, вероятно, для Булгакова далеко не так прост. Эти жанры бесконечно далеки друг от друга. Но есть и общая черта: верность понимания истории. И она не противоречит, она совпадает с теми вневременными, общечеловеческими чертами творчества Булгакова, которые обеспечивают его произ-

ведениям непрекращающуюся жизнь. И все же для меня «Дни Турбиных» — лишь бледное повторение романа.

«Бег» — вот что было рывком вперед! В этом произведении Булгаков вернулся и развил антитезу «действительность — сон», которая в «Белой гвардии» послужила основой книги.

Необычайность, фантастичность, кажущаяся призрачность событий гражданской войны была подмечена не только Булгаковым — ее изобразили и Вс. Иванов и Бабель. На фоне необычайности того, что происходило в стране, такой, например, рассказ Вс. Иванова, как «Дитё», противоречит представлениям устоявшегося дореволюционного мира. Эта фантастичность как бы «названа», удостоверена, определена Булгаковым. О ней-то и написан «Бег».

4

Драматургический жанр обязывает к «виденью» как объективной данности, и та близость к герою, которая характерна для «Белой гвардии», в пьесе кажется почти невозможной. Но то, что невозможно в действительности,— возможно во сне, и Булгаков смело идет на это уточнение. Уточнение? Да.

Подзаголовок «Бега» — «Восемь снов». Это — восемь картин, и перед каждой из них стоит эпиграф, не обязательный для драматургии, потому что его нельзя сыграть. (Впрочем, в современном театре можно, пожалуй, сыграть и эпиграф.) Перед сном первым: «Мне снился монастырь...» Перед вторым: «Сны мои становятся все тяжелее...» Перед третьим: «...Игла светит во мгле...» Перед четвертым: «...И множество разноплеменных людей вышли с ними...» Перед пятым: «...Янычар сбоит...»[1] (Действие происходит в Константинополе.) Перед шестым: «...Разлука ты, разлука». Перед седьмым: «...Три карты, три карты, три карты...» И перед последним: «...Жили двенадцать разбойников...» (из народной песни). Эпиграфы — позиция автора. Теперь это не близость, не любовь (как в «Белой гвардии»), а грустная ирония, сожаление, горечь. Теперь сны, которые тонкой нитью пронизывают

---

[1] «Сбой с ноги, сбой рысака» (Даль). Янычар — имя лошади. Эпиграфы цитируются по машинописи, подаренной мне Е. С. Булгаковой в 1954 году.

первый роман Булгакова, придавая ему колорит тумана, дымки, морозной мглы, отделились и стали жить самостоятельной жизнью.

Вся сила, вся выразительность пьесы как раз и заключается в том, что нет никакой другой жизни, кроме фантастической. Стало быть, нет и другого выхода, как написать ее со всей достоверностью: иначе никто не поверит.

Стремительный, полный неожиданностей и одновременно поражающий своей внутренней логикой рассказ о трагическом поражении тех, кто пытался остановить движение истории,— вот что такое «Бег».

(Драматургический жанр представляется понятием вполне определенным, особенно когда вы встречаетесь с произведением, характерные признаки которого позволяют заключить его в границы этого понятия. Но границы эти условны. «Героическая комедия»,— пишет драматург, как бы предупреждая зрителей, что его произведение отнюдь не рассчитано на то, что зрители будут смеяться до упаду. «Лирическая комедия»,— пишет другой, надеясь, что этот подзаголовок объяснит, а может быть, даже и оправдает приблизительность характеров, сентиментальность, длинноты. Третий пишет нейтральное — «пьеса», рассчитывая, что театр сам разберется в запутанном вопросе.

Толстой объяснял жанровое своеобразие «Войны и мира» не пренебрежением «к условным формам прозаического художественного произведения», а тем, что «русская литература со времен Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного».)

Как определить жанр «Бега»? То перед вами психологическая драма, то — фантасмагория, почти выпадающая из реальных представлений об окружающем мире. Может быть, вернее всего было бы назвать это произведение сатирической трагедией. Или комедией?

Непостижимую игру ведет жизнь с людьми, оторвавшимися от родной земли. Комическое в этой игре вдруг оборачивается трагедией, а сквозь неподвижную маску медленно сходящего с ума палача проглядывают человеческие черты, в которые вглядываешься с неподдельным волнением.

5

У каждого из нас есть свой Пушкин, своя любовь к нему, собственная горечь утраты. В пьесе «Последние дни» Булгаков не захотел вторгнуться в это «тайное тайных» — Пушкина нет среди действующих лиц. Сделал ли он это потому, что не понадеялся на свои, хотя и немалые, силы? Зрители замирают, когда раненого Пушкина проносят через сцену — он появляется перед ними в первый и последний раз. Это лучше, чем заставить его (как сделали авторы некоторых пьес) два часа говорить плохими стихами.

В «Последних днях» Пушкин незримо присутствует в каждом слове; исподволь, из картины в картину, его трагедия становится трагедией даже тех, кто способствует ей вольно или невольно. Недаром же пьеса кончается монологом сыщика, приставленного к Пушкину и смутно, сквозь весь туман николаевского строя чувствующего величие гения и тяжесть утраты.

«Битков. Что это меня мозжит?.. Налей-ка мне еще... Что это меня сосет?.. Да, трудно помирал. Ох, мучился. Пулю-то он ему в живот засадил...

Смотрительша. Ай-яй-яй...

Битков. Да руки закусывал, чтобы не крикнуть, жена чтобы не услыхала. А потом стих. *(Пауза.)* Только, истинный бог, я тут ни при чем. Я человек подневольный, погруженный в ничтожество...

Ведь никогда его одного не пускали, куда он, туда и я... А в тот день меня в другое место послали, в среду-то... Я сразу учуял,— один чтобы. Умные. Знают, что сам придет куда надо. Потому что пришло его время. Ну, и он прямо на Речку, а там уж его дожидаются. *(Пауза.)* Меня не было».

За этими наивными словами — и тоска, и угрызения совести, раскаянье, и внезапное, поражающее зрителя открытие, что этот самый ничтожный из преследователей Пушкина любит его и знает, что никому не уйти от ответственности за преступление века.

6

Пьесу «Кабала святош» невозможно отделить от всей «Мольерианы» Булгакова, занимающей в его жизни огромное место. Он написал роман «Жизнь господина де Мольера», пьесу «Кабала святош» и пьесу «Полоумный

Журдэн». Он перевел «Скупого». Можно смело сказать, что он был «потрясен» любовью к Мольеру, подобно Меджнуну, потрясенному любовью к Лейли. Это было чувство, развивавшееся вместе с его дарованием.

Но почему Булгаков с таким душевным напряжением относился к Мольеру? Потому что величайший в мире комедиограф, над пьесами которого в течение трех столетий покатывались со смеху, прожил страшную, трагическую жизнь — и в пропасть этого несоответствия не мог не заглянуть Булгаков.

На этот раз из белых страниц романа «Жизнь господина де Мольера» не выступает «волшебная камера, в которой говорят и движутся люди». Изящное руководство для создания инсценировок не помогло написать «Кабалу святош». Это — не инсценировка, не отражение, о сходстве которого с подлинником можно спорить. Отброшена драматургия слов, приблизительность фантасмагорий. Лицом к лицу поставлены Мольер и страх, который должно преодолеть в себе или погибнуть. Боятся все. К любому чувству присоединяется ставшая почти привычной естественность страха. Страшна вежливость, подозрительна и страшна доброта. Все возможно в атмосфере доносов, неуверенности в завтрашнем дне, напрасных попыток угадать пристрастия и причуды мнимого гения, человека-Солнце. Что он сделает, куда кинется? Но куда бы он ни кинулся, все признано безупречным, вдохновляющим, необычайным. Король даже не приказывает, он просто говорит в пространство, его приказы не нуждаются в адресах. «Франция, господин Мольер, перед вами в кресле. Она ест цыпленка и не беспокоится». Король шутит — не дай бог ошибиться, переоценить или недооценить его шутку! Вера в Священное писание вооружена, оснащена, для нее все средства хороши, в ее мнимой добровольности — постоянная, все возрастающая угроза. Мольер — один против короля, против черных ряс, против Одноглазого с его не знающей промаха шпагой.

В последнем акте, доведенный до полного отчаянья, он проклинает тиранию. «Что еще я должен сделать, чтобы доказать, что я червь?» Мушкетеры убивают привратника и врываются в театр. Зловещие маски насилия и невежества смутно, но грозно мерещатся актерам. Но «разве можно начать последний спектакль и не доиграть?» Сцена давно стала жизнью. Мольер наконец играет самого себя. Когда он падает, зрители кричат: «Деньги обратно!» Но

актер мертв, а мертвые не возвращают денег. Но не деньгами, а бессмертием расплачивается с человечеством Мольер, сраженный в борьбе за свободу искусства.

7

«Сударыня,— говорю я,— осторожнее поворачивайте младенца... По прошествии трех веков, в далекой стране, я буду вспоминать о вас только потому, что вы сына господина Поклена держали в руках... Этот младенец станет более известен, чем ныне царствующий король ваш Людовик XIII, он станет более знаменит, чем следующий король, а этого короля, сударыня, назовут Людовик Великий или король-Солнце...»

Так начинается роман «Жизнь господина де Мольера»; автор разговаривает с акушеркой, которая держит на руках только что родившегося, недоношенного младенца.

Сперва рассказано о его будущем, о славе, потом начинается история его жизни. Пролог напоминает камертон, к звуку которого на протяжении всей книги прислушивается Булгаков. Она вся написана в тональности диалога: иногда — между автором и читателями, иногда — между автором и его героями. Без изящного и, одновременно, властного вмешательства автора не обходится ни одна глава. Лицом к лицу — Булгаков отказывается от других отношений.

Так, перенося нас из семнадцатого в двадцатый век, он представляет своего героя. «Я жадно вглядываюсь в этого человека. Он среднего роста, сутуловат, со впалой грудью. На смуглом и скуластом лице широко расставлены глаза, подбородок острый, а нос широкий и плоский. Словом, он до крайности нехорош собой. Но глаза его примечательны. Я читаю в них странную всегдашнюю язвительную усмешку и в то же время какое-то вечное изумление перед окружающим миром. В глазах этих что-то сладострастное, как будто женское, а на самом дне их — затаенный недуг. Какой-то червь, поверьте мне, сидит в этом двадцатилетнем человеке и уже теперь точит его».

В такой же тональности показаны Мадлена и Арманда Бежар, король Людовик, друзья и враги.

8

Любопытно, что разговорная манера со всем богатством ее интонаций не помешала Булгакову сделать множество критических замечаний, оценивающих композицию и стиль мольеровских пьес. История работы дана в сопоставлении: сперва — жизнь, потом — пьеса, которая возникает в результате того или другого отношения к жизни. Так построена, например, глава «Оплеванная голубая гостиная». Сперва — картина голубого салона госпожи де Рамбуйе, потом — тот же салон, осмеянный в знаменитой пьесе «Смешные драгоценные».

Отношение Мольера к жизни, как известно, было разным: в молодости оно сопровождалось стремлением пробиться, чего бы это ни стоило, или, проще сказать, заработать достаточно денег, чтобы создать собственный театр — и не где-нибудь, а в Париже; в годы зрелости оно определилось стремлением утвердить себя как художника. А этого можно было достигнуть только в непрекращающейся борьбе с врагами.

9

«...С течением времени колдовским образом сгинули все до единой его рукописи и письма. Говорили, что рукописи погибли во время пожара, а письма будто бы, тщательно собрав, уничтожил какой-то фанатик. Словом, пропало все, кроме двух клочков бумаги, на которых когда-то бродячий комедиант расписался в получении денег для своей труппы».

Зато сохранившаяся, добытая изучением истории жизнь Мольера известна Булгакову во всех подробностях — и он рассказывает ее изящно, свободно. Громадное знание материала не давит читателя, не ложится на его плечи, не внушает совестливую мысль: «Ничего не поделаешь, надо прочесть». Не надо, а хочется прочесть, узнать, полюбить. Именно полюбить, потому что книга Булгакова внушена поэтической любовью к Мольеру, которая передается читателю, едва он входит в историю этой трагической и поучительной жизни.

10

Да, величайший в мире комедиограф, над пьесами которого в течение трех столетий покатывались со смеху — и от души смеются до сих пор, прожил страшную и трагическую жизнь. Прежде всего — это трагедия зависимости. Найти покровителя — вот единственная возможность удачи. И они находятся: сперва принц Конти, скучавший со своей любовницей в замке Де ла Гранж и обрадовавшийся, что появилась возможность развлечь ее труппой бродячих комедиантов. Потом Филипп Орлеанский, брат короля, и, наконец, сам король. У каждого покровителя свои вкусы. Король, например, любит балет, интермедию, танцы — так любит, что в одной из пьес Мольера выступает в качестве танцора. К сожалению, эта вполне простительная склонность превращает комедии Мольера в комедии-балеты и заставляет его вставлять театральные интермедии там, где они совсем не нужны.

Это трудно: танцы далеко не всегда ложатся в композицию пьесы, их нужно вставлять насильно, и тогда упрямая композиция не гнется, а ломается. Но есть другой способ возвращать пьесы к жизни. «Способ этот издавна известен драматургам и заключается в том, что автор под давлением силы прибегает к умышленному искалечению своего произведения. Крайний способ! Так поступают ящерицы, которые, будучи схвачены за хвост, отламывают его и удирают. Потому что всякой ящерице понятно, что лучше жить без хвоста, чем вовсе лишиться жизни».

Впрочем, поразительно не то, что Мольер был вынужден искажать свои пьесы: у врагов были армия и флот, миллионы франков, цитадели и арсеналы самой воинственной из религий. Поразительно то, что, несмотря на это могущественное противодействие, он писал то, что хотел, и почти всегда ставил то, что писал. Такова, например, история «Тартюфа», который был запрещен, прежде чем Мольер его закончил: «Что же сделал автор злосчастной пьесы? Сжег ее? Спрятал? Нет. Оправившись после версальских потрясений, нераскаявшийся драматург сел писать четвертый и пятый акты «Тартюфа».

Мольеру повезло, кажется, только в одном отношении,— впрочем, следует считать, что это была удача не для него, а для нас. Однажды в его труппе появился молодой человек по фамилии Лагранж, который, отличаясь педантичным характером, стал ежедневно записывать все,

что касалось театра Мольера и, разумеется, его самого. Этот так называемый «Регистр Лагранжа» — один из немногих достоверных источников «Мольерианы». Булгаков пользовался им, как все другие исследователи жизни и творчества великого драматурга. Но среди этих исследователей подлинными художниками были лишь немногие. Булгаков нашел в сухом перечне событий драгоценный материал для психологического портрета Мольера.

Что это за глубокий, изящный и точный портрет! Это не памятник, в котором за каменной неподвижностью не разглядишь историю жизни. Это именно портрет, чем-то похожий на рембрандтовские, когда, вглядываясь, вы понимаете всё — удача, безнадежность, падение, упорство. Булгаков ничего не скрывает и не украшает. «Вот он, мой герой, стоит под венцом с девушкой, которой он вдвое старше и о которой говорят, что она его собственная дочь. Орган гудит над ними мрачно, предсказывая всевозможные бедствия в этом браке, и все эти предсказания оправдаются!»

«Жизнь господина де Мольера» — это и биография, и роман, и историческое исследование, основанное на превосходном знании материала. Одновременно это ни то, ни другое, ни третье, в особенности если вспомнить, что интонационная манера, окрашивающая каждую страницу, является, как известно, принадлежностью театра. Но что такое в наше время жанр? Вторжение театра в прозу произошло, в сущности, давно, еще в те времена, когда внутренний монолог утвердился в мировой литературе как чтение вслух признаний героя. Теперь на наших глазах происходит обратное: проза вторгается в театр. То, что у Бернарда Шоу было сценической ремаркой, ворвалось на сцену и победоносно распоряжается и зрителем и актером. Так, в пьесах Артура Миллера широко используются характерные черты прозы. Извечным, казалось бы, законам сцены больше не подчиняются ни время, ни пространство.

11

Роман «Мастер и Маргарита» нельзя назвать последней книгой Булгакова. Он писал его в течение 12 лет, с 1928 по 1940 год. Он неоднократно возвращался к нему, исправлял одну страницу, дополнял или переписывал другую,— умирая, едва ли был уверен в том, что книга завершена. Замечу, что вся его литературная деятельность про-

должалась лишь немногим более пятнадцати лет. Следовательно, широко развернутый фронт романа пересекался другими замыслами, и дело будущих исследователей определить место этих взаимосвязей.

Мне уже случалось писать о парадоксальной традиции, связавшей Гоголя с Сенковским, а Сухово-Кобылина с Щедриным, которого Булгаков недаром считал своим учителем. В «Мастере и Маргарите» эта традиция вспыхнула с новым блеском, сохранив свою определяющую черту — торжество справедливости как награда за перенесенные страдания. Этот блеск более всего, быть может, сказался в том, что никогда еще фантастические персонажи не были так «заземлены». В грандиозной, многозначной, веселой и загадочной (чем-то напоминающей Босха) панораме романа они ведут себя как на сцене: играют людей со всеми их слабостями, озорством, обидчивостью, гордостью и жеманством. Они получили, как верно заметил В. Лакшин, «черты человеческих характеров, характеров комических, рельефных до осязаемости»[1]. О них можно сказать, что они написаны маслом, в то время как лица реально существующие — пастелью. Так, о личности, о пристрастиях и надеждах, о внутренней жизни Маргариты Николаевны мы не узнаем почти ничего. В замысле романа она была, без сомнения, воплощением любви, которая «выскакивает, как из-под земли выскакивает убийца в переулке», которая поражает, как молния, как финский нож. Но об этой любви лишь рассказано, и рассказано с оттенком иронии, которую в «Белой гвардии» и вообразить невозможно.

Вот как, например, комментирует автор горькие сожаления Маргариты: «...в самом деле, что изменилось бы, если бы она в ту ночь осталась у Мастера? Разве она спасла бы его? Смешно! — воскликнули бы мы, но мы этого не сделаем перед доведенной до отчаянья женщиной» (стр. 633).

И первая встреча Мастера и Маргариты — сцена с желтыми цветами — не показана, а тоже рассказана, причем в буквальном смысле этого слова: в сумасшедшем доме Мастер рассказывает о ней Ивану Бездомному. Сцена трогательна в подробностях. Однако не странно ли, что о любви Мастера впервые узнает человек, ничем с ним не связанный, случайный, далекий?

---

[1] «Новый мир», 1968, № 6.

Но, может быть, Булгаков и не стремился со всей психологической глубиной изобразить героев ежедневной обыкновенной жизни? Нет, стремился. И в одном, центральном образе задача решена оригинально и смело.

Человек, отказавшийся не только от своей фамилии, но и «от всего в жизни», темноволосый, с острым носом и со свешивающимся на лоб клоком волос, в засаленной черной шапочке, перебрасывает мост между первым и двадцатым веками. Этот мост — роман о Понтии Пилате, рукопись которого была брошена в огонь и которую мы читаем, потому что, как утверждает Воланд, «рукописи не горят».

Конечно, это не обрывки, не отдельные страницы, выхваченные из огня Маргаритой. Это небольшая, но вполне законченная, глубоко продуманная книга.

Можем ли мы, читая эту книгу, судить о ее авторе? Да. Глядясь в нее, как в зеркало, мы видим черты высокого ума, могучей воли и страдающего, нежного сердца. Похож ли он на того растерянного, глубоко потрясенного человека, который ночью, в психиатрической больнице, исповедуется перед незнакомым человеком? Похож ли он на безумца, который заболел от страха, «овладевшего каждой клеточкой его тела»? Надолго потеряв любимую женщину, он вновь появляется перед ней в больничном халате, в туфлях, в черной шапочке с вышитой на ней буквой «М». Эта буква — последний символ прошлого, рухнувшего в бездну: «Небритое лицо его дергалось гримасой, он сумасшедше-пугливо косился на огни свечей, а лунный поток кипел вокруг него». На вопрос Воланда: «Кто вы такой?» — Мастер отвечает: «Я теперь никто».

Но не Никто написал книгу о казненном на Лысой горе бродячем философе Иешуа Га-Ноцри! Ее написал человек неслыханной смелости, и не страх, а мужество водило его пером, когда он без вызова, без спора вступил в единоборство с религиозной легендой, существующей почти две тысячи лет, устоявшейся, воинствующей, владеющей сознанием миллионов. Впрочем, это даже не единоборство. Это — строгое стремление к простоте, как бы не касающееся легенды и предлагающее свой естественный, исторически обоснованный вариант. Иешуа Га-Ноцри — не богочеловек, который «восстал из мертвых, смертию смерть поправ», не создатель нового вероучения, а нищий, без рода и племени, одинокий, застенчивый, пугливый, огорченный более всего тем, что его единственный последователь запи-

сывает совсем не то, что он говорит, и что «путаница эта будет продолжаться еще долгое время».

И не только мужество, соединенное с первоначальностью взгляда, нужно было Мастеру, чтобы написать свою книгу. Она проникнута железной логикой, ее главы связаны твердой рукой, отношения между действующими лицами развиваются в атмосфере неумолимой психологической правды. Действие, рассчитанное по часам, происходит в течение суток.

Но зачем он написал эту книгу о Христе — книгу, в которой нет ни нагорной проповеди, ни вознесения на небо, ни воскрешения из мертвых? Он написал ее, чтобы показать, что истина — рядом, на земле, под ногами, и что для того, чтобы найти ее, надо только наклониться.

«Что такое истина?» — спрашивает у бродяги прокуратор Иудеи Понтий Пилат и получает ответ: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти».

Другая цель — идея добра, основанная на той высшей любви, к которой с первого дня рождения приговорен человек. «Злых людей нет на свете»,— говорит Иешуа, и для того, чтобы человечество могло убедиться в этом, существует Слово. Книга Мастера и есть это Слово с большой буквы, и написана она так, как будто не надо было никакого искусства, чтобы ее написать. Она тоже как будто поднята с земли — и личность Мастера в этом искусстве сказалась, может быть, с наибольшей силой.

Так встает перед нами со страниц маленького «романа в романе» подлинная личность художника, никого ни в чем не убеждающего, далекого от тщеславия и не нуждающегося в признании. Разумеется, я далек от мысли, что книгу о бродячем философе, казненном на Лысой горе, можно рассматривать как отдельное произведение, независимое от всего романа Булгакова в целом. Мастер, создавший «Мастера», находится с ним в сложных отношениях. Он убежден, например, что зло и трусость заслуживают возмездия. Недаром же в течение двух тысячелетий сидит Понтий Пилат в каменном кресле на безрадостной плоской вершине, терзаясь ненавистью к своему бессмертию и расплачиваясь двенадцатью тысячами бессонных ночей за одну лунную ночь с четырнадцатого на пятнадцатое весеннего месяца нисана...

26.VII.75

УРОКИ И СОБЛАЗНЫ

Мне давно хотелось написать книгу о необыкновенном человеке. В молодости, пораженный историей гениального Лобачевского, я стал читать о нем и полгода провел в архивах, пытаясь понять, откуда в Казани, в медвежьем углу (да еще во времена Магницкого, когда профессор Казанского университета Никольский доказывал теорему следующим образом: «Гипотенуза, милостью божьей»), откуда взялась эта высокая смелость ума, не согласившегося с тем, что в течение двух тысяч лет казалось человечеству неопровержимым, бесспорным?

Я узнал многое. Я понял, что внешнее благополучие биографии Лобачевского не имеет ничего общего с теми событиями, очень печальными и страшными, которыми была полна жизнь этого человека. Гениальное открытие, без которого невозможно вообразить все дальнейшее развитие современной математики и физики, было сделано в 1826 году, и с тех пор Лобачевский прилагал все усилия, чтобы добиться если не признания, так внимания. Свои исследования он напечатал девять раз: пять раз на русском, один — на немецком, три — на французском. Все было напрасно. В науке своего времени он был не только осмеян, но и забыт. О чем угодно говорили над гробом его друзья: о том, что он был превосходным ректором, о том, что он был отцом для студентов, о том, что к казенным суммам он относился с похвальной щепетильностью,— но именно потому, что друзья глубоко уважали Лобачевского, они считали неудобным упоминать о каких-то злосчастных фантазиях, составивших несчастье этого отличного профессора и примерного семьянина.

Ненаписанные книги подчас учат большему, чем написанные. Я оставил роман о Лобачевском в самом начале, но много думал о своей неудаче. Я прочел десятки биографий, а за последнее время — множество книг, вышедших в серии «Жизнь замечательных людей».

Биографический роман — едва ли не самый трудный жанр в литературе.

Я думаю, что по меньшей мере три условия существенны для писателя, желающего рассказать жизнь необыкновенного человека,— это найти ключ к биографии, ту психологическую отгадку, которая поможет «открыть» характер, понять его определяющие черты.

Разумеется, для того, чтобы найти этот ключ, необхо-

димо ясно представлять себе весь жизненный путь, все развитие деятельности «замечательного» человека. Немногие люди видят себя со стороны, способны беспристрастно оценить смысл собственной жизни. Человек почти никогда не знает, когда его биография достигает кульминационного пункта. Ему кажется, что все у него впереди, на самом деле жизнь уже пошла под гору, и очень часто он не знает, с какого момента это началось.

Трагедия непризнания терзала Лобачевского всю жизнь.

А Ивановский, открывший невидимый мир вирусов, положивший начало этой науке, не понял громадного перспективного значения того, что он сделал, и прожил спокойную академическую, небогатую событиями жизнь, ничем не омраченную. Догадавшись о том, что он — гений, он, возможно, прожил бы жизнь совершенно иначе.

Задача писателя, изучающего далекую, чужую жизнь,— открыть в ней те стороны, что были скрыты от современников — намеренно или случайно — и зачастую от самих «замечательных людей». Знаменитое заклинание «Сезам, отворись» нигде не бывает так необходимо, как в этой увлекательной и, я бы сказал, азартной работе.

Второе важное условие: позиция автора должна быть не только отчетлива, ясна, но и служить мерилом при отборе подчас необозримого материала. Мало составить инвентарь, каталог фактов, наблюдений, из которых должна вырасти книга. Можно глубоко проникнуть в жизнь необыкновенного человека, но не суметь написать о ней.

Идея подвига — вот, в сущности, главный движущий фактор лучших биографических произведений. Не случаен большой успех, выпавший на долю книги «Эварист Галуа» Леопольда Инфельда, польского академика, близкого сотрудника Эйнштейна.

Эварист Галуа, один из гениальнейших математиков XIX века, двадцати лет был убит на дуэли. Математикой он занимался мало. Он был революционером, и политическая борьба занимала его больше или, во всяком случае, не меньше, чем наука. Лишь последние тринадцать часов своей жизни он занимался математикой, не отходя от стола. Он знал, что будет убит,— дуэль была спровоцирована его политическими врагами,— и очень торопился. На нескольких страницах за одну ночь были изложены основы современной алгебры. Оставляя будущим исследователям возможность заполнить многочисленные пу-

стоты, он выстроил здание целой науки. Инфельд рассказал читателю не только историю Галуа, но и историю своей книги. Он как бы пишет ее на глазах читателя, вместе с ним обсуждая оборотную сторону событий, взвешивая очень внимательно ценность исторического документа. «Проникнуть в самый характер документа, в способы и цели его писания необходимо, чтобы поверить ему, чтобы нащупать человека, время и место»,— писал Ю. Тынянов, размышляя о природе биографического исследования.

Разумеется, отсюда не следует, что, думая о судьбе необыкновенного человека, нужно подменять его собою. Позиции подобного рода нельзя отказать в смелости, как нельзя отказать в ней Стефану Цвейгу, написавшему известную книгу о Марии Стюарт. Но здесь — смелость, не достигшая цели. Необычность жизни Марии Стюарт — вот что поразило писателя, и он взялся за перо только во имя этой необычности. Он не бесстрастен — он судит и осуждает, приговаривает и отменяет приговоры. Но, несмотря на все его красноречие (или вследствие его?), чувство недоверия не покидает читателя до последней страницы.

Но что же делать с «необыкновенностью» замечательного человека? — могут мне возразить. Если она не может быть самоцелью, то как же писать о ней?

Одним из лучших офортов Гойи я считаю фигуру отдыхающего колосса. Вокруг него — пустыня. Вы не видите ношу, только что сброшенную с его плеч: перед вами отдыхающее человеческое тело. Но вглядитесь внимательнее, и вы почувствуете, что перед вами не человек вообще, а колосс.

Вот так, мне кажется, нужно писать о необыкновенных людях. Не забывая о том, на что они способны, что сделали для человечества и культуры, надо писать о них со всем вниманием к их обыденности, к их ежедневной жизни. Только тогда вы сможете рассказать о том, что произойдет, когда этот колосс встанет.

Стоит отвлечься, чтобы взвесить еще одно возможное возражение: чем же в таком случае отличается работа исторического романиста от работы автора биографической книги? Нельзя же ставить знак равенства между этими близкими, но далеко не тождественными жанрами.

Отличие, видимо, заключается в том, что романист не ставит перед собой познавательных целей. Правда,

«Эроусмит» Льюиса, «Брат мой — враг мой» Уилсона написаны с таким знанием дела, что по меньшей мере с этой стороны могут послужить для нас образцом. Вспомним историю печатного дела во Франции, о которой с такой свободой рассказал Бальзак в «Утраченных иллюзиях»; вспомним и целый трактат о парижской клоаке, который занимает так много места в «Отверженных» Виктора Гюго.

Но тем не менее то, что далеко не обязательно для романиста (и, в общем, удается редко), представляет собой третье и, может быть, важнейшее условие для биографической книги. Разумеется, и в том и в другом случаях нужно знать все о своем герое, в том числе профессиональную сторону его жизни. Но биограф должен уметь еще и рассказать о ней так, чтобы перед глазами читателя возник образ, характер.

С проблемами историко-биографического жанра тесно переплетаются проблемы мемуарной литературы, уже хотя бы потому, что она может стать основой для будущих историко-биографических произведений.

В безграничном море мемуарной литературы меня интересует главным образом то, что ближе всего к художественной прозе, зависит от нее и соотнесено с ней в обязывающем значении.

Не стану проводить границу между мемуарами писательскими и любыми другими — военными, политическими, театральными и т. д. Белинский писал: «Мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою». Я не сомневаюсь в том, что любые мемуары (или по меньшей мере лучшие из них) связаны с литературой своего времени. В мемуарах писателей эта связь не только стократно возрастает, но, вторгаясь в существо задачи, приобретает практическое значение.

Так, впечатление беспредельной отдаленности от современного сознания не покидало меня, когда я перечитывал «Поэзию и правду» Гёте. Удивляться здесь нечему: XVIII век с его допсихологической, поучительной прозой отразился в этой великой книге. Положите рядом с ней «Былое и думы» Герцена. Какое разительное несходство! Вместо лаконичного «инвентаря» характеров и событий — свободно и пространно написанные живые портреты. Вместо последовательности, с которой изложен надежно обдуманный взгляд,— почти беспечное шаганье

через невозможность выразить мысль и вдруг — неожиданная простота, в которой она находит единственно верное выражение.

Это уже не XVIII, а XIX век с его открытиями, преобразившими художественную прозу, ворвался в «Былое и думы», превращая читателя в собеседника, заставляя его спорить, размышлять, волноваться.

Многие размышления занимали меня, когда я решился рассказать историю своей жизни. «Как приступить к делу?» — думал я, сравнивая классические и современные мемуары, восхищаясь свободой, с которой написаны «Далекие годы» Паустовского, воспоминания Эренбурга. В мои романы, повести и рассказы вошла лишь небольшая доля увиденного и пережитого. Моя жизнь — как и жизнь любого из моих сверстников — битком набита событиями, и едва ли не каждое из них, замкнутое в памяти, ждет своего освобождения.

Знаменательным, более того — поучительным показался мне урок Б. Пастернака, который дважды пытался рассказать свою жизнь. В молодости он написал «Охранную грамоту», в старости — «Люди и положения». Эти книги разительно непохожи. В первой размышления вступают без обоснованного предлога, вспыхивают, влетают в сознание читателя, как шаровая молния, которая может взорваться, но может и спокойно выплыть в окно, поразив зрителя лишь самим фактом своего существования. Переходы от личного к всечеловеческому — почти на каждой странице. Но это не биография. «Я не пишу своей биографии. Я к ней обращаюсь, когда того требует чужая... Всей своей жизни поэт придает такой добровольно крутой наклон, что ее не может быть в биографической вертикали».

Совсем другая картина представляется нам в «Людях и положениях». Теперь история жизни разделена на главы, развертывающиеся перед читателем в календарном порядке: «Младенчество», «Девятисотые годы», «Перед первой мировою войною» и т. д. Жизненные впечатления не только рассмотрены со стороны, но рассмотрены совсем другими глазами. Цветаева, Яшвили, Маяковский написаны как раз в «биографической вертикали», с очевидной целью показать место, которое занимали они в жизни поэта. Первая попытка рассказать о себе — редкий случай — отрицается в «Людях и положениях». «Ох-

ранная грамота»,— пишет Б. Пастернак,— испорчена ненужною манерностью, общим грехом тех лет».

Не нам судить, прав ли писатель, столь решительно отвергая первую попытку и настаивая на второй. На взгляд историка, дело объясняется просто: в «Охранной грамоте» отчетливо отразилась поэзия Пастернака двадцатых годов. Главы построены как связанные между собой стихотворения. Эту связь можно было бы назвать «по поводу». Но это «по поводу» как нельзя лучше выражает личность автора «Высокой болезни», «Спекторского», «Лейтенанта Шмидта». Отказавшись от попытки написать автобиографию, Пастернак все-таки написал ее, переплетая острую, почти зримую вещественность с философскими размышлениями об искусстве, о любви, о природе, о своем поколении. В конце книги вещественность побеждает: Маяковский изображен с любовью, с восторгом, с тревогой, с ощущением «вершины поэтической участи», с лихорадкой счастья. В «Людях и положениях» с такой же очевидностью видна связь манеры, в которой написан очерк, с поэзией позднего Пастернака. Конкретный лаконизм определяет манеру, в которой он написан. В каждой строке заметно стремление приблизиться к давно, еще в начале тридцатых годов, предсказанной простоте:

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Дело вкуса — судить о том, в каком из этих двух произведений с большей зримостью явилась перед нами фигура поэта. Важно другое: история его жизни не сложилась из двух попыток, отрицающих друг друга. Конечно, несмотря на все их различие, они связаны чувством подлинности, но задача все же осталась нерешенной, а между тем для нашей литературы было бы существенно важно, если бы она была доведена до конца. По-видимому, для решения задачи нужен был взгляд на себя со стороны, а этот взгляд по своему существу невозможен, если нет расстояния между «собственно творчеством» и историей поэта. В «Охранной грамоте» Пастернак утверждает, что «настоящего жизнеописания заслуживает только герой, но история поэта в этом виде вовсе непредставима». Бесспорно, в конечном счете биография писателя — его

книги, так же как биография художника — его холсты. Но история поэта в виде жизнеописания, принадлежащего его собственному перу,— представима.

Размышлял я, готовясь к новой книге, и о других, не менее сложных «уроках». Но кроме «уроков» очень скоро заставили задуматься о себе и «соблазны». В самом деле, как удержать руку, которая десятилетиями стремилась придать подлинной сцене еще большую подлинность и наглядность? Исторические декорации можно осветить рассеянным светом или слегка растушевать,— в конце концов, не так уж важен фон, на котором происходят события. В обрисовке характеров можно прибавить некоторые черты, которые усложнили бы их или, наоборот, упростили. Можно снова воспользоваться испытанным средством занимательности, которая так долго украшала мою работу и жизнь. Недаром же еще в конце тридцатых годов ленинградский писатель С. Хмельницкий написал (в своей статье обо мне), что характеры у меня удаются, лишь когда я пишу их в движении, ставлю перед лицом рискованных обстоятельств. Я мог бы не восстанавливать в памяти детали — можно выдумать их, да они, наконец, и сами пойдут ко мне навстречу, как это нередко случалось со мной, когда я писал повести и романы. Не так уж трудно написать «неподлинное», изобразив его так, чтобы читатель вполне уверился в несомненности того, что происходит перед его глазами. Ведь, оставаясь мемуаристом, автор продолжает господствовать над материалом, стало быть, он волен располагать события в заранее обдуманном порядке.

Но как ни толкал меня «соблазн легкости» на эту дорогу, мне, кажется, удалось от него освободиться. Недаром я в молодости был историком литературы, недаром долго и упрямо учился пользоваться источниками, заслуживающими доверия. В этом отношении, кажется, ничего не изменилось: работа в архиве как была, так и осталась для меня увлекательнейшим занятием. Но был, однако, и еще один соблазн, о котором необходимо сказать несколько слов, потому что он-то уж во всяком случае тесно связан с искусством прозы. Я назвал бы его «соблазном загадки». И если б я поддался ему, читатель до самой последней страницы не понял бы, что же представляет собою книга, которую он прочитал,— роман или воспоминание?

Когда были усвоены все «уроки» и отвергнуты все «со-

блазны», передо мной встала главная задача: самопознание. Два взгляда должны были найти в «Освещенных окнах» полноправное выражение: во-первых, взгляд мальчика, потом юноши, совершавшего поступки почти необъяснимые для него самого, продиктованные прежде всего непосредственным чувством; а во-вторых, взгляд старого человека, который с высоты целеустремленного опыта рассматривает эти поступки. События, подчас почти исключительные при всей своей обыкновенности, сперва рассказываются, а потом оцениваются — и я стараюсь оценить их беспристрастно.

Если прежде я пользовался ключом воображения, теперь в моих руках другой ключ — память. Тяжелый, с трудом поворачивающийся, он похож на те ключи, которыми в старину запирали города. Как в русской пословице, этот ключ — тяжелее замка.

1974

СТАРЫЕ ПИСЬМА

Лет восемь тому назад мне позвонил почтенный ученый, с которым я встречался очень редко — на новогодних вечерах в доме общих знакомых. Он производил впечатление человека сдержанного, скромного, прожившего такую же сознательно ограниченную, сдержанную жизнь. Мне не случалось слышать его мнений ни в политических, ни в научных разговорах. Вместе с тем он был всегда прелестно старомоден, естественно вежлив, за столом неизменно читал сатирические стихи, написанные к случаю и попадавшие, видимо, прямо в цель, для меня иногда неясную, потому что я был все-таки далек от этого давно сложившегося круга.

И вдруг этот человек — будем называть его Р.— неожиданно позвонил мне по телефону и спросил, не хочу ли я познакомиться с многолетней перепиской между ним и... Он назвал незнакомую фамилию, которую я сразу же забыл.

В юности, занимаясь древней русской литературой, я проводил целые дни в архивах, и с тех пор чувство острого интереса к тайне неопубликованной рукописи не покидало меня. Когда Р. позвонил мне, оно зажглось, как в старину зажигался трут от искры кремня — неярко, но

надежно и деловито. Я поблагодарил, и вскоре он привез мне три аккуратно переплетенных коричневых тома.

Неловкость прикосновения к чужой, неизвестной жизни невольно окрасила наш разговор. Это были именно прикосновения, застенчивые с его стороны и более чем осторожные с моей.

— Она жила в Турции, на Корсике, в Париже. Мы переписывались до конца 1935 года... Здесь много о живописи,— заметил он, когда я стал перелистывать письма.— Она была художницей.

— Трудная жизнь?

— О да.— Р. помолчал.— Вам, может быть, покажется странным, что письма переплетены. Я сделал это осенью 1941 года, когда бомбили Москву. Подобрал по датам и переплел.

Я спросил о судьбе его корреспондентки — жива ли она?

— Не знаю.

— И вы не пытались разыскать ее?

— Она сама нашла бы меня, если бы это оказалось возможным,— сказал он поспешно.

Я сидел на диване, он в кресле поодаль. В комнате постепенно устанавливались сумерки короткого дня, и мой гость как будто ушел от меня, может быть потому, что он как раз и был цвета этого раннего зимнего вечера со своим правильным бледным лицом и желтовато-седой шевелюрой. Я зажег лампу, все преобразилось. Но странное ощущение, что он все-таки ушел,— осталось. Таков же был и наш разговор: мы говорили о письмах и в то же время как будто старались забыть о них.

— Но ведь если она жива...

— Ну и что ж! — слабо улыбнувшись, сказал он.— Она привыкла к неожиданностям с моей стороны.

Потом я проводил его и, вернувшись к себе, взглянул на три коричневых тома как на воплощение чужой, неведомой жизни, вдруг ворвавшейся ко мне и потребовавшей заботы и вдохновенья. Но, может быть, в этих письмах нет ничего, кроме плоской обстоятельности, столь же скучной в наши дни, как и в начале века?

Я был занят тогда другой, глубоко волновавшей меня работой, и письма пролежали в моем архиве — не помню, может быть, год. Потом я купил сильную лупу и попросил мою добрую знакомую, машинистку, знающую языки (в письмах было много иностранных выражений), от-

крыть для меня этот неведомый мир, состоявший из писем с вложенными в конверты засушенными цветами, секреток, заклеенных цветными облатками, старомодных телеграмм и торопливых — иногда в два-три слова — открыток...

...Упорная, последовательная, тщательная работа продолжалась долго. В сущности, она почти не отличалась от труда текстолога, изучающего варианты вновь открытого текста. Ведь моей будущей героине — я назвал ее Лизой Тураевой — не могло и в голову прийти, что когда-нибудь не только Р. прочтет ее торопливые, неразборчивые, подчас беспечные письма.

Когда работа была окончена — на моем столе лежал свод писем с 1910 по 1935 год, писем из Перми, Казани, Санкт-Петербурга, Москвы, Парижа, Бонифачо (Корсика) и Стамбула. Передо мной постепенно, год за годом, стала раскрываться жизнь девочки, потом женщины, смелой, взыскательной, воспитавшейся в суровой школе искусства, внутренне свободной, всегда стремившейся к задаче, которая была выше ее сил, и, наконец, немыслимой в другой стране, не в России.

Как же должен был я в этом случае поступить? Имел ли право воспользоваться этими письмами,— ведь самые близкие из моих друзей никогда не открывались передо мной с такой искренностью и полнотой?

Я мог бы придумать занимательную историю о том, как попали ко мне эти письма. Более того, я начал писать ее. Склонность к странностям и неожиданностям, так долго украшавшая мою жизнь, снова пригодилась бы мне, и читатель, может быть, поверил бы этой истории, если бы она была написана достоверно. Но впервые в жизни мне захотелось отстранить или даже забыть свою любимую склонность. Что-то ложное почудилось мне в самой попытке подтвердить подлинность этих писем событиями, созданными воображением.

Прежде всего я должен был, без сомнения, узнать, жива ли моя будущая «Лиза Тураева». Удалось найти в Москве людей, которые некогда знали ее, а через них — ее парижских знакомых. Седьмого февраля 1967 года я получил письмо от ее соседки — грустное письмо, в котором бегло (и неточно) была рассказана жизнь моей героини. Упоминалось о том, что она умерла весной 1938 или 1939 года. В этом письме были и другие, драгоценные строчки: «У нас в комнате висят три ее вещи: мой

портрет маслом, натюрморт — пионы и акварель — скалы на Корсике».

Я не мог написать роман о художнике, не зная его картин.

Идя по следам «Лизы Тураевой» изо дня в день, из месяца в месяц, я сам как бы невольно становился ею. На моем столе появились книги, и, в частности, о византийском искусстве, которым занималась моя героиня. Я вспомнил, что образ Византии впервые возник передо мной очень давно, в начале двадцатых годов, когда я был студентом Ленинградского университета. Фотографии ранних работ «Лизы» сохранились у Р.— она присылала ему и оригинальные рисунки, среди которых есть несколько превосходных. Я попросил его показать мне все, что у него сохранилось. Он приехал — и это была совсем другая встреча, убедившая меня в том, что я уже работаю над романом, хотя не написал еще ни одной строчки. Теперь ни я, ни, кажется, он не чувствовали неловкости вмешательства в чужую жизнь. Теперь я не только узнал свою будущую героиню, я полюбил ее. Читая ее письма, я уже не мог размышлять над ними, как прежде, с холодностью профессионала. Впервые с такой вещественностью я понял знаменитую фразу Флобера: «Мадам Бовари — это я».

Разговор начался осторожно, издалека. Снова была зима, но не вечер, а утро с заледеневшим после оттепели снегом на ветках распрямившихся елей. И Р. был другой. Он не позволил встретить себя на станции, пришел сам и, снимая шубу, сказал, что давно не дышалось ему так легко: «Надо жить за городом, вы правы». Я усадил его на веранде, среди солнечных зайчиков, вдруг начинавших бродить по стенам, когда ветер встряхивал лес.

— Не знаю, чем я заслужил ваше доверие, но подарок, который вы мне сделали, переоценить невозможно. Вы помните, я спросил вас: «А если она жива...?» Теперь я почти убежден, что она сама разрешила бы мне опубликовать эти письма. Она сказалась в них отчетливо, живо, и, может быть, самое дорогое заключалось в том, что она не только любила вас. Она вас понимала.

У него был серьезный, вспоминающий взгляд, когда я приписал Р. теорию сознательного одиночества и подтвердил ее цитатами из писем.

— Нет, не одиночество, почему же? — мягко возразил он.— Скорее, страх перед машинальностью. Мещан-

ство зависимости — вот что меня тогда пугало. Молодость-то ведь была задавленная, нищая! Много унижений в том возрасте, когда складывается характер, много чтения и мало сна. Спать хотелось постоянно, опасное, кстати сказать, состояние! Вы помните чеховскую Варьку, которой так хочется спать, что она душит ребенка? Были, конечно, и теории. Кратко одну из них можно было выразить так: «Ну, подождите же, я вам еще покажу!»

— Это относилось к женщинам?

Он улыбнулся, лицо смягчилось, глаза потеплели.

— Мы познакомились на гимназическом балу в Симбирске, и я, разумеется, не придал этой встрече никакого значения. Но она была уже и грациозная и смелая, словом, та самая, которую вы сегодня решили защищать от меня.

Он снова улыбнулся, на этот раз грустно.

— А я в те годы как раз добрался до своей гамсуновской свободы. Это было в тысяча девятьсот двенадцатом году — Гамсун был тогда моим богом. Зарабатывал я уроками очень недурно, до тридцати пяти рублей в месяц. И мечтал о свободе личности, не прописной, а подлинной,— предприятие для нашего великого столетия почти фантастическое.

Мы стали рассматривать рисунки моей будущей «Лизы Тураевой», которые он принес. Снова понадобилась сильная лупа. Даже по фотографиям ее единственной выставки в Париже был виден бесспорный, оригинальный талант.

Р. снова заговорил:

— Между тем жизнь шла между нашими редкими встречами. Сестер своих я вырастил, мать обеспечил, устроил. В двадцать восемь лет я был уже профессором Казанского политехнического института. Работы мои печатались не только у нас, но и за границей. Это, кстати сказать, и помогло мне поехать в Париж. Знаменитый ученый хлопотал о моей визе. Ему, конечно, не могли отказать. И вот Париж...

Все осталось по-прежнему — свежее зимнее утро, много света на застекленной веранде и сам Р., сидевший в кресле, как на сцене, среди солнечных зайчиков, вспыхивавших, когда ветер раскачивал сосны. Но что-то новое появилось в его ровном голосе, в бледном лице. Словно где-то в самом себе он снова остановился перед невидимой, непреодолимой преградой...

Весной 1968 года я провел две недели в Праге. Меня пригласил Союз чехословацких писателей.

Для меня Прага — город монументального, разноцветного и легкомысленного средневековья, место действия моих юношеских рассказов, в которых бесшумно, как в театре теней, действуют ландскнехты, фокусники и монахи. Я люблю Прагу. Без дела я бродил по садам и паркам, обедал в уютных маленьких ресторанах под Пражским градом и подолгу сидел на берегу Влтавы.

Рукопись моего «романа в письмах», разумеется, осталась в Москве, но я продолжал думать о нем. Более того, мне казалось, что он исподволь, неслышно идет за мной по пятам, прислушиваясь к тому, о чем думалось и говорилось в Праге.

Я вспомнил, что здесь до середины двадцатых годов жила Марина Цветаева, с которой была хорошо знакома моя «Лиза Тураева».

Моя спутница занималась Цветаевой, знала круг ее знакомых, и в назначенный день мы пришли в дом «пани профессóрки» — так она почтительно называла хозяйку этого единственного в своем роде дома. Две комнаты были битком набиты произведениями искусства — живописью, керамикой, бронзой, стеклом, деревянной скульптурой. Пани профессóрка в течение многих лет читала лекции в Карловом университете.

Я рассказал ей историю моей будущей книги, и она заинтересовалась именно той стороной, о которой мне не хотелось говорить.

— Как, любили друг друга двадцать пять лет? — с женским любопытством спросила она.— А, понимаю! Они почти не встречались. Я не верю в эту исключительность. Может быть, вы пишете новую Манон Леско?

Я засмеялся. Пани профессорка — живая, быстрая старая дама, с еще красивым лицом — была умна.

Ее коллекции не мешали нам говорить о Цветаевой, может быть потому, что во всем, что она рассказывала, был оттенок беглости. Многое отбрасывалось, но как-то так, что самое главное все-таки оставалось. Так рассказала она о «разреженном пространстве», которое самопроизвольно возникало вокруг Цветаевой, и одних — самовлюбленных, праздных — отталкивало, а других — привлекало.

Перешли к живописи — и первой была показана иконка Гончаровой, подписанная,— на доске, состоящей

из двух половинок. Потом из каморки, которая была битком набита холстами, стоявшими вдоль стен, пани профессорка вытащила работу, автора которой я узнал с первого взгляда. Это был портрет женщины в высокой кружевной наколке, молящейся стоя на коленях. Она была написана на фоне, в котором грозно-предостерегающе сливались цвета, и в том, как она выплывала из этого фона, было заметно усилие, отразившееся в ее задумчивом, прекрасном лице. Портрет был мастерский, передававший, кстати сказать, и то незамечанье собственной красоты, которое свойственно гордым женщинам, не ставящим ее ни в грош и даже презирающим впечатление, которое она производит. На пустом уголке полотна была небрежная подпись: подлинная фамилия моей героини.

— Ну как? — спросила пани профессорка.

Я ответил, что работа первоклассная и что меня глубоко занимает судьба художницы, о которой я собираюсь написать роман.

— В самом деле? Как-то в Париже меня повез к ней маршан, и я купила у нее эту картину.

Жизнь, о которой я рассказываю в романе, в сущности, проста. Но над ней стоит знак истории. Я не стремился перекинуть мост между людьми двадцатых и шестидесятых годов. Искусство не останавливается, даже когда оно умолкает. В знаменитом армянском музее древних рукописей Матенадаран хранятся неразгаданные, еще никем не сыгранные ноты. Мало надежды, что молодые люди нашего времени услышат в моей книге великую музыку русской живописи начала двадцатых годов с ее мерным чередованием отчаянья и надежды. Но даже отзвуки, если они донесутся до них, заставят задуматься о многом.

1974

СОЗОПОЛ: МЕМОРИАЛ ПАУСТОВСКОГО

1

Я поехал в Болгарию с единственной целью — отдохнуть. Но вот снова пишу, и, как ни странно, на этот раз привычное дело не утомляет меня, быть может потому, что оно продиктовано вдруг вспыхнувшим чувством восхищения.

Я — в Созополе, складывавшемся веками, где люди терпеливо и нежно берегут свою старину, где улицы, как в сказке, носят имена морских птиц и животных — Пеликан, Чайка, Тюлень, Альбатрос, Морская ласточка.

Где дома, деревянные, на высоких каменных фундаментах, напоминают птиц, присевших отдохнуть на прибрежных скалах.

Где на каждом углу вы встречаетесь с отслужившими свою службу старыми ржавыми якорями, неопровержимо доказывающими, что город живет морем, опоясавшим его со всех сторон.

Где многие живут в домах, на которых висят дощечки с надписью: «Памятник архитектуры XVIII века».

Где несходство с другими городами мира не поражает, а успокаивает, потому что люди дышат стариной, не замечая ее, как дышат воздухом, пахнущим рыбой и морем.

Где на каждом шагу — розарий, принадлежащий всем и потому пышно и торжественно цветущий.

Где понятие «мир», ставшее почти машинальным, возвращаясь к людям, пережившим самую страшную войну XX века, приобретает неожиданную свежесть, потому что город живет фантастически-спокойной и одновременно деятельной жизнью.

В этом прекрасном городе я спросил своего нового друга, который за десять дней стал казаться мне старым другом,— известного поэта Славчо Чернишева:

— Здесь много рыбаков?

И он ответил:

— Здесь все рыбаки.

С моря видны их хижины, они стоят на острых, врезавшихся в море мысах,— впрочем, слово «хижина» не подходит к этим каменным зданиям, как будто вросшим в голые скалы. Это маленькие крепости, защищающие от трамонтаны и греоса — холодных штормовых ветров, дующих с севера и северо-востока.

Весной и осенью в них живут рыбаки, а недалеко в море ставятся таляны. Экипаж таляна — большого невода, устроенного просто и остроумно, десять человек, считая капитана, его помощника и кока. Течение, которое рыбаки называют «дьявольским», идет вдоль берегов Черного моря — косяки ставриды, скумбрии, пеламиды — весной от Босфора к Одессе, осенью от Одессы к Босфору. Невод ставится навстречу косяку, рыба попа-

дает в капкан, и в установленный срок туда же заходит на большой лодке экипаж таляна. Искусно подтягивая сеть, рыбаки собирают добычу в узкий мешок и вываливают ее в лодку. С высокого берега талян похож на гигантскую, намеченную пунктиром букву «Т», он графически неподвижен среди набегающих, ежеминутно меняющих оттенки волн.

Один из этих домиков непохож на другие — и не только потому, что бережно обшиты досками его каменные стены. У входа крупная надпись: «Мемориал Константин Паустовский». Талян, который каждой весной и осенью пользуется этим домиком, тоже носит имя писателя, и это имя — гордость экипажа. Перед нами единственный в мире музей, в котором прошлое и настоящее сливаются в остром и неожиданном сочетании.

Что же произошло? Почему жители маленького болгарского приморского городка решили превратить в музей одно из этих рыбацких убежищ, находящееся на мысу Колокита, напротив острова Св. Ивана? Неужели только потому, что здесь побывал Паустовский?

Уже в маленькой передней вы находите ответ на этот вопрос. Слева на стене — фото кабинета Паустовского в Москве и его дома в Тарусе, справа — короткая, все объясняющая надпись: «После своего возвращения в Советский Союз Паустовский написал два очерка — «Живописная Болгария» и «Амфора» — плод его общения с Болгарией и одним из ее старинных городов. Без преувеличения можно сказать, что благодаря этим произведениям, которые переведены на многие языки, Созопол привлекает тысячи людей и утверждается в их сознании как романтический город с мировой известностью и база прибрежного рыболовства. В одном из своих писем Паустовский сказал: «Мечтаю о Болгарии со страшной силой. Все время в больнице мне снился Созопол. Это — одно из наилучших мест на земле». Городской Совет культуры учредил этот мемориал как выражение нашего преклонения перед всем творчеством писателя, в честь пребывания его в Созополе и в знак особой признательности за поэтическое воплощение нашего города».

На столе — книга отзывов, которая открывается записями, сделанными 10 августа 1975 года, в день открытия музея. Эти отзывы принадлежат участникам международной студенческой археологической бригады, студентам Кубанского университета, учителям, врачам, коррес-

пондентам советских газет и журналов, туристам с Сахалина, экипажам советских судов. Русские, итальянцы, французы, немцы, поляки, чехи. Есть пространные надписи, есть и короткие, не менее выразительные: «Был Паустовский, остался Паустовский, здесь Паустовский». Или: «Здравствуйте, Константин Георгиевич! Вот где мы с вами встретились!» Или единственное восторженное слово: «Много», что на русский можно перевести: «Здорово!»

Одна благодарность за другой — и среди них самая трогательная оставлена советскими моряками-черноморцами, которые благодарят Славчо Чернишева за участие в создании музея.

Последний отзыв принадлежит другу Паустовского, артистке Марии Григорьевне Спендиаровой. По просьбе Татьяны Алексеевны Паустовской она привезла трость Константина Георгиевича, его берет и рукопись очерка «Амфора». Секретарь Созопольского горкома Георгий Луков при мне бережно спрятал эти вещи в несгораемый шкаф. Музей будет расширен. К двум комнатам присоединится третья, где найдут свое место и трость, и берет, и диковинные раковины — экипаж таляна намерен посвоему украсить мемориал.

Из прихожей мы входим в светлую, просторную, прохладную комнату, и восклицанье: «Паустовский здесь!» — получает новое неопровержимое подтверждение. У левой стены — витрина, в которой под стеклом лежат собрания сочинений писателя на русском и французском языках, книга воспоминаний о нем, изданная в Москве, отзывы о произведениях Паустовского в иностранной печати. Над витриной — краткая биография. Фото: Паустовский — гимназист, студент, санитар в годы первой мировой войны; цитаты из «Амфоры», из писем к друзьям: «Я буквально влюблен в Созопол. В нем есть что-то от приморских городов Александра Грина...»

Это может показаться странным, но, читая эти цитаты, разглядывая эти фото, я подумал, что весь музей представляет собой редкое воспроизведение того материала, которым воспользовался писатель.

Паустовский в матросской тельняшке, с детским от радости, смеющимся добрым лицом.

Он же среди капитанов рыболовецких судов, с которыми познакомился в казино.

Он же у церкви св. Богородицы — ему хотелось по-

жить в пристройке у церкви, в монастырской тишине, располагающей к размышлениям.

Он же в берете, оживленно разговаривающий с помощником капитана таляна.

Он же на балконе Дома писателей, в котором он жил.

Все это — фотографическое воспроизведение материала, который вдохновил Паустовского и заставил его взяться за перо.

Что же представляют собой его очерки «Живописная Болгария» и «Амфора»? В чем их сила? Почему они получили такое неслыханное по своей трогательности признание?

2

От осликов, «задумчиво хлопающих пыльными ушами», к «Золотому сокровищу из Панагюрищ» — восемнадцать выкованных из чистого золота кубков и амфор с барельефами, изображающими эллинских богов. От низенького, седого, похожего на серебряного ежа деда Йордана Чолакова, который охраняет руины города Никополиса и восторженно, с глазами, сияющими от счастья, говорит о развалинах города, «жизнь которого отшумела навсегда»,— к следам войны 1878 года, к Шипке, вершина которой под снегом «походила на голову ветерана с седыми висками». От Тырнова, на который как бы брошен только один, но все заметивший, все оценивший взгляд,— к новым дорогам, к промышленному строительству, к быстро растущим курортам. От крепостной стены в Несебре, написанной микроскопически точно,— к панораме города, к его базиликам, к пьесе, которую Бургасский театр поставил под открытым небом в одной из базилик и на которую пришли празднично одетые жители острова.

Таков очерк «Живописная Болгария».

Совершенно иначе написан очерк «Амфора». Это небольшое, удивительное по своему изяществу произведение и похоже на амфору — более того, именно на ту амфору, которую Славчо Чернишев подарил Константину Георгиевичу: «Очевидно, самую форму амфор древние гончары заимствовали у женского тела — узкого в талии и широкого в бедрах, уходящих книзу стройными, смыкающимися линиями». Паустовский провел в Созополе только пять дней, и, если по форме очерк напоминает ам-

фору, его содержание можно выразить словами: «Вот город, который как будто создан для того, чтобы я мог в нем работать и жить».

Так Поль Гоген нашел Таити — остров, на котором были созданы его лучшие творения.

Из быстро пролетевших пяти дней не было потеряно ни минуты, а между тем неторопливая рука художника выписывала одну деталь за другой, и перед читателем с необычайной отчетливостью встает город, в который действительно невозможно не влюбиться. «Амфора» — это и есть рассказ о том, как Паустовский влюбился в Созопол. Только влюбленный мог сказать, что «чистое, почти священное ощущение земли, воздуха, неба, рощ и тихо шумящих морей, свойственное древней Элладе, нужно целиком взять себе для обогащения нашей культуры». Мечтать о том, чтобы чувство (что может быть мимолетнее, бесплотнее чувства?) не пропало напрасно, осталось людям, обогатило их душевный мир,— вот Паустовский!

Влюбленный добр — очерк проникнут добротой. Влюбленный смел — и портрет города написан оригинально, смело.

И это не слепая влюбленность юноши, которой свойственна расплывчатость, мечтательная неопределенность. Это мудрая влюбленность старости, которая видит все и неуклонно стремится запечатлеть то, что она видит.

Так написан дом Елены Батиньоти — его фото, висящее на стене в мемориале, не передает и сотой доли впечатления, которое производит одна посвященная дому страница:

«Итак, это было прежде всего нагромождение коротких деревянных лестниц, мешающих друг другу. Куда они вели? В косые комнаты, в коридоры, в нижние полуподвальные кухни с очагами, на крошечные антресоли и еще в какие-то комнатушки, может быть, в тайники.

Чтобы вернуться, например, на кухню за забытой солью (соль почему-то забывают чаще всего) и не ступать второй раз по своим следам (это считается дурной приметой), можно занести ногу через низкие перильца одной лестницы и переступить на другую — она тоже ведет в кухню, но откуда-то с чердака или с крыши.

Все эти лестницы почернели от старости, весь день скрипели сами по себе и пахли кипарисом.

Ходить по этим лестницам надо было осторожно, но не из-за их ветхости (они простоят еще сотню лет), а пото-

му, что всюду на ступеньках стояли вазоны с цветами, главным образом с пеларгонией.

Столы, стулья, кресла, скамейки, диванчики, кровати и комоды были сдвинуты так тесно, что оставались только узкие проходы для людей.

...Раковины лежали повсюду... над раковинами висели пожелтевшие кружева, а в иных местах — гирлянды белых, как снежинки, цветов. Цветы спускались из глиняных плошек, подвешенных к потолку.

Удивительно, что сами плошки — жилища цветов — совершенно походили на жилища созопольских людей. В старой садовой земле этих плошек виднелись поломанные клешни крабов и блестящие камешки...

Рядом с плошками висели модели гемий (рыболовные суда.— *В. К.*) и ветряных мельниц... В шкафах, столах и даже в деревянных стенах было множество ящичков. Один из них был случайно открыт, и я увидел там пучок маленьких птичьих перьев, связанных шерстинкой. Должно быть, это были перья колибри или попугая. Они переливались разными красками. Рядом с ними лежал оловянный наперсток.

Все жилище пропитал вечный запах кофе. Действительно, вечный. Он пережил века, поколения, гибель и возрождение государств, пиратские набеги и войны».

Я не стану пересказывать очерк. Многие страницы его живут собственной жизнью — так изображено, например, шествие рыбаков по городу с большой свернутой коричневой сетью, которая, «как удав», переползала из улицы в улицу. Так написан выход в море на гемии, вечер у корабельного мастера, когда «бутылки с белым вином чуть поблескивали на столе, как бы улыбаясь гостям», когда молоденькая, застенчивая киноактриса спела английскую песню о Мэри, которая напомнила Паустовскому блоковское стихотворение «Мэри». «Я благословил в душе этот простой вечер в чужой стране, благословил заодно и скитания, полные светлых случайностей, таких, как эта тихая песня».

Как в картинной галерее, вы останавливаетесь то перед одним, то перед другим холстом. Каждый из них можно разглядывать, в каждом своя особенная прелесть. Но они неразрывно связаны между собой ощущеньем Созопола, из которого Паустовский не хотел уезжать.

Я думал об этом в радушном доме известного худож-

ника Яни Хрисопулоса, который никогда не писал и не пишет ничего, кроме родного города, в котором он родился и вырос.

3

Паустовский принадлежал к старшему поколению советских литераторов, он начал печататься еще до революции. Он раньше, чем я, подошел к тому рубежу, с которого видно многое — и то, что совершено, и то, что еще не начиналось. Когда он писал «Амфору», для него было ясно, что жизнь писателя со всеми ее тревогами, сомнениями, разочарованиями в конечном счете направлена к тому, чтобы выразить себя, отдать себя другим. Это удается немногим. Но есть среди нас счастливцы, которые работают не повторяясь, люди сильной, непреклонной души, подлинные властители дум, потому что их книги принадлежат всем поколениям. Паустовский был одним из этих счастливцев. Умение восхищаться — о, какая это редкая, драгоценная черта!

Мы были друзьями — и, быть может, именно поэтому строго и беспристрастно судили друг друга. Он упрекал меня за излишнюю лаконичность, за отсутствие впечатлений живой природы, запахов, красок — и не встречал с моей стороны возражений. Я, в свою очередь, упрекал его за «красивости», за восторженность там, где она была совсем не нужна,— и он соглашался. «Опять слишком красиво?» — с доброй улыбкой спрашивал он — и не менял ни слова.

Его можно было слушать часами, не уставая. И сейчас, когда я с сердечной болью вспоминаю о нем, мне слышится его негромкий, хрипловатый голос, умевший говорить все, ни от чего не отказываясь и ничего не скрывая. Нужна ли внутренняя сила для того, чтобы не стыдиться своей доброты, чтобы сражаться за нее, чтобы бесповоротно отдать ей свое дарование? Да. И Паустовский, хрупкий человек, которого за тридцать лет знакомства и дружбы я никогда не видел здоровым, не только обладал, но властно распоряжался этой внутренней силой. С рыцарским достоинством защищал он в своих произведениях нравственную чистоту, воинствующую совесть и веру в добро.

Почему так любят Паустовского? Почему его книги неизменно вызывают чувство нежности, глубокой симпа-

тин? Можно по-разному ответить на этот вопрос: его любят, потому что он художник с головы до ног; он артистичен, изящен. Его любят, потому что по каждой строке, по каждой странице видно, что ему самому необычайно интересно писать — это мгновенно передается читателю. Но дело не только в этом. Чтобы пробудить такую любовь, надо находить в человеческом сердце то самое светлое, что давно потеряно в шуме времени, в сутолоке ежедневных забот.

Паустовского нежно любят и помнят в родной стране. Стоит ли писать о том, как я был счастлив, убедившись в том, что память о нем хранится в далеком Созополе? Его жизнь — часть моей собственной жизни. «Мемориал Константин Паустовский» — еще недавно «рыбацкий стан, низкий домик из дикого камня, открытый всем ветрам»,— трогательное доказательство человечности, живое воплощение признательности, глубоко характерной для болгарского народа.

1978

ЛАНЦЕЛОТ

1

Помнится, мы с тобой говорили, что иным людям удается прожить не одну, а две жизни. Биография Артюра Рембо появилась тогда в русском переводе, и мы были поражены историей поэта, который двадцати лет уехал в Африку и стал рабовладельцем, безжалостным добытчиком золота, носившим это золото в кожаном ремне, который он никогда не снимал. Он умер от опухоли, образовавшейся вследствие постоянного трения этого пояса о голое тело, умер, не зная, что вся Франция зачитывается его молодыми стихами. Если бы он это знал, ему пришла бы в голову простая мысль, что удалась-то как раз его первая, нищая, беспокойная жизнь и не удалась вторая, с ее пиратской роскошью и гаремами невольниц.

Ты не стал богатым человеком, как Артюр Рембо, и не променял свою поэзию на торговлю рабами.

Я вспомнил о нашем разговоре только потому, что все та же горькая мысль приходит всем, кто любил тебя: слава явилась к тебе, когда мы тебя потеряли...

2

Мне всегда казалось, что подлинный писатель бессознательно открывается, когда он еще не умеет не только писать, но читать.

До литературы письменной, воплощенной в романе, рассказе, пьесе, возникает литература устная, и подчас переход от второй к первой затягивается на годы. Так случилось с Евгением Шварцем. Он был писателем уже тогда, когда пятилетним мальчиком попал в кондитерскую и испытал чувство, для которого (вспоминая свое детство) не нашел другого выражения, как «чувство кондитерской». «Сияющие стеклом стойки, которые я вижу снизу, много взрослых, брюки и юбки вокруг меня, круглые маленькие столики. И зельтерская вода, которую я тогда назвал горячей за то, что она щипала язык. И плоское, шоколадного цвета пирожное, песочное. И радостное чувство, связанное со всем этим, которое я пронес сквозь пятьдесят лет, и каких еще лет! И до сих пор иной раз в кондитерской оно вспыхивает всего на миг, но я узнаю его и радуюсь».

Он был писателем, когда после первого посещения театра «вежливо попрощался со всеми: со стульями, со сценой, с публикой. Потом подошел к афише. Как называется это явление, не знал, но, подумав, поклонился и сказал: «Прощай, писаная».

Если бы уже тогда у него не было способности по-своему относиться к явлениям внешнего мира, он не испытал бы запомнившегося на всю жизнь «чувства кондитерской» и не стал бы прощаться с афишей.

И когда девятнадцатилетним юношей я впервые встретился с ним, он еще не был писателем в общепринятом смысле этого слова, потому что ничего не писал. Но «устным писателем» он был — и выдающимся, талантливым, оригинальным.

Он приехал в Петроград вместе с маленьким Ростовским театром, вскоре распавшимся, и быстро сблизился с молодой группой «Серапионовых братьев».

На вечере, которым московский Литературный музей отметил восьмидесятилетие Шварца, выступила К. Н. Кириленко, много лет занимающаяся мемуарами Евгения Львовича, хранящимися в ЦГАЛИ. Из отрывка, который она прочитала, я впервые узнал, что знакомство с Сера-

пионами было связано с одной из его бесчисленных попыток подойти к возможности работать в литературе.

«Я шагал по улице и увидел афишу: «Вечер Серапионовых братьев». Я знал, что это студийцы той самой студии Дома искусств, в которой я пытался учиться. Я заранее не верил, что услышу там нечто человеческое. Дом искусств помещался в бывшем елисеевском особняке. Мебель Елисеевых, вся их обстановка сохранилась. С недоверием и отчужденностью глядел я на кресла в гостиных, пневматические, а не пружинные, на скульптуры Родена, мраморные, подлинные, на атласные обои и цветные колонны. Заняв место в сторонке, стал я ждать, полный недоверия, неясности в мыслях и чувствах. Почва, в которую пересадили, не питала. Вышел Шкловский, и я вяло выслушал его. В то время я не понимал его лада, его ключа. Когда у кафедры появился длинный, тощий, большеротый, огромноглазый, растерянный, но вместе с тем как будто и владеющий собой М. Слонимский, я подумал: «Ну вот, сейчас начнется стилизация». К моему удивлению, ничего даже приблизительно похожего не произошло. Слонимский читал современный рассказ, и я впервые смутно осознал, на какие чудеса способна художественная литература. Он описал один из плакатов, хорошо мне знакомых, и я вдруг почувствовал время. И подобие правильности стал приобретать мир, окружающий меня, едва я попал в категорию искусства. Он показался познаваемым. В его хаосе почувствовалась правильность, равнодушие исчезло. Возможно, это было не то, еще не то, но путь к работе показался в тумане. Когда вышел небольшой, смуглый, хрупкий, миловидный, вопреки суровому выражению лица, да и всего существа, человек, я подумал: «Ну, вот теперь мы услышим нечто соответствующее атласным обоям, креслам, колоннам и вывеске «Серапионовы братья». И снова ошибся. Был поражен, пришел уже окончательно в восторг, ободрился, запомнил рассказ «Рыбья самка» почти наизусть. Так впервые в жизни услышал я и увидел Зощенко. Понравился мне и Всеволод Иванов, но меньше. Что-то нарочитое и чудаческое почудилось мне в его очках, скуластом лице, обмотках. Он бы мне и вовсе не понравился, но уж очень горячо встретила его аудитория. Соседи говорили о нем как о самом талантливом. Остальных помню смутно. Не понравился мне Лунц, которого я так полюбил немного спустя. Но и полюбил-то я его сначала за живость, лас-

ковость и дружелюбие. Проза его смущала меня, казалась очень уж литературной. Но потом я прочел «Бертрана де Борна» и «Вне закона» и понял, в чем сила этого мальчика. На вечере он читал какой-то библейский отрывок, где все повторялось «Моисей бесноватый», что меня раздражало. В конце вечера выступил девятнадцатилетний Каверин еще в гимназической форме, с поясом, с бляхой. Уже на первом вечере я почувствовал, что под именем «Серапионовых братьев» объединились писатели и люди, мало друг на друга похожие. Но общее ощущение талантливости и новизны объясняло и оправдывало их объединение».

С первого дня знакомства стало казаться, что не столько мы ему, сколько он нам близок и нужен. Он редко посещал серапионовские субботы, а если и приходил, никогда не высказывал своего мнения по поводу прочитанного рассказа. Зато он сразу стал душой наших, запомнившихся кино-театральных вечеров, на которых ставились импровизированные спектакли: «Памятник Михаилу Слонимскому», «Фамильные бриллианты Всеволода Иванова», «Женитьба Подкопытина». Пользуясь гоголевскими характерами, Шварц коварно изображал Серапионовых братьев. Вместе с Лунцем и Зощенко он сочинял эти импровизации, а потом мгновенно превращался то в режиссера, то в конферансье, то в актера, а когда это было необходимо, становился театральным рабочим.

Он был красивый, стройный, легкий тогда, с хохолком чуть вьющихся волос над высоким лбом, с неизменной тонкой улыбкой на изящно очерченных губах, с умными, проницательными глазами. Его знаменитое остроумие никогда не было взвешенным, заранее обдуманным, рассчитанным на успех. В этом смысле он был прямой противоположностью толстовскому Билибину из «Войны и мира». Острословие окрашивало его отношения с людьми, заставляя догадываться, что оно в чем-то отражает самый способ его существования. Необычайно располагая к нему, оно и было тогда его «устной литературой».

Серапионовские вечера в Доме искусств прекратились — в 1922 году он закрылся, и тогда сценой для бесчисленных импровизаций стали редакции детских журналов. Там под руководством С. Маршака работали Е. Шварц, Н. Олейников, Д. Хармс, Н. Заболоцкий.

Об атмосфере театральности, царившей в детском отделе Гослита, пишут многие участники книги «Мы знали Евгения Шварца».

«Детский отдел помещался на шестом этаже Госиздата, занимавшего дом бывшей компании «Зингер», Невский, 28, и весь этот этаж ежедневно в течение всех служебных часов сотрясался от хохота,— вспоминает в этой книге Н. К. Чуковский.— Некоторые посетители Детского отдела до того ослабевали от смеха, что, кончив свои дела, выходили на лестничную площадку, держась руками за стены, как пьяные. Шутникам нужна подходящая аудитория, а у Шварца и Олейникова аудитория была превосходнейшая».

Никто не мешал сотрудникам выпускать два детских журнала в атмосфере острых мистификаций, и любой из ленинградских писателей, поднимаясь на шестой этаж, сталкивался с чудачествами, от которых рукой подать было до чуда.

В журналах «Еж» и «Чиж» «устная» литература впервые потребовала реального, закрепленного воплощения. И Шварц стал записывать ее. В том сложном пути, который ему предстояло пройти до драматургии, это было важным этапом. Но почему так долго продолжался «инкубационный период»? «Как-то я пристал к нему с этим вопросом,— пишет в своих воспоминаниях Слонимский,— и он ответил:

«Если у человека есть вкус, то этот вкус мешает писать. Написал — и вдруг видишь, что очень плохо написал. Разве ты этого не знаешь?» [1]

В своем дневнике Шварц развивал и углублял эту мысль: «Разговоры о совокупности стилистических приемов как о единственном признаке литературного произведения наводили на меня уныние и окончательно лишали веры в себя. Я никак не мог допустить, что можно сесть за стол, выбрать себе стилистический прием, а завтра заменить его другим... Я сознавал, что могу выбрать дорогу, только органически близкую мне...»

Для того чтобы выбрать эту дорогу, нужен был не только тонкий и беспощадный вкус — следовало побороть в себе то «не пишется», которое в жизни Шварца было всегда сложным чувством, соединявшим неуверенность с такой высокой требовательностью, что рука невольно роняла перо.

[1] «Мы знали Евгения Шварца». Л.—М., 1966, стр. 11.

3

За редкими исключениями, он не хотел публиковать свою прозу. В ней открывался реальный мир современных явлений, герои ее, подчас не названные, были живые, а некоторые живут и здравствуют доныне. Но после его смерти были напечатаны «Детство» [1], «Печатный двор» [2], отрывки писем к А. П. Крачковской [3], и «Страницы дневника» [4]. Из оставшихся в рукописи материалов мне известны «Превратности характера» (ЦГАЛИ) и дневники (1942—1944), которые я получил от Е. В. Заболоцкой.

Казалось бы, этого мало, чтобы дать читателю ясное представление о внутренней связи трех жанров, определяющих круг деятельности Шварца: проза — мемуары — драматургия. Без сомнения, он беспредельно расширится, когда будут опубликованы мемуары писателя, хранящиеся в ЦГАЛИ и насчитывающие около ста шестидесяти печатных листов — следовательно, четыре толстых тома.

Однако и по немногочисленным источникам можно судить о многом. Можно, например, убедиться в том, что, хотя проза и мемуары как бы сливаются, они — подобно рекам Куре и Арагви — разного цвета. Можно сопоставить прозаические жанры с его драматургией. В самом деле, что связывает их? Ведь на первый взгляд проза Шварца не только не похожа на его драматургию, но представляет собой как бы ее противоположность.

4

Да, теперь ты — знаменитый писатель, твои пьесы идут во многих театрах, не только на родине, но и за границей — в Лондоне и Варшаве, в Берлине и Париже. Не все, правда. Некоторые еще лежат в архиве. Но пойдут когда-нибудь и они.

Ты был бы счастлив, увидев, с какой любовью оформил книгу твоих пьес Н. П. Акимов. Книга толстая, солидная, в суперобложке, которую можно рассматривать долго, потому что на ней нарисованы и море с парусной лодкой, и дорога, по которой мчится всадник, и плавные

---

[1] «Искусство кино», 1962, № 9.
[2] Там же.
[3] «Детская литература», 1976, № 10.
[4] «Редактор и книга». «Искусство», 1963, стр. 250—257.

повороты грубых крепостных стен, и замковая башня, на которой рыцарь стоит у знамени, привязанном к древку, небрежно, но прочно. На знамени написано: «Е. Шварц» — и сразу становится ясно, кто приглашает читателя стать под это знамя благородства и рыцарских дел.

Пьесы выходят маленькими тиражами, и убытки, как правило, подсчитываются заранее. Но твоя книга — вышло уже второе издание — была раскуплена мгновенно, и тебе, наверное, было бы приятно узнать, что достать ее, даже втридорога, решительно невозможно. И пишут о тебе совсем иначе, чем прежде.

5

Всю жизнь ему «не писалось». Горькая нота неуверенности в себе звучит в дневниках, как камертон, к которому прислушивается, настраивая свой инструмент, музыкант.

«Есть много ощущений сильных и ясных — вдруг увидишь цвет подбородка, тень на снегу, и никуда не возьмешь. Нечем» (18 апреля 1942 г.).

«Вчера не написал ни строчки, потому что у меня болела голова, все было безразлично, и мне казалось, что не стоит и пробовать взять себя в руки. За это время я ничего не сделал... Стою как голый под дождиком» (28 апреля 1942 г.).

«Боюсь, что рассказывать я никогда не научусь. Главное не кажется мне главным, потому что каждый пустяк — вовсе не пустяк. Почему он пустяк? Может быть, он как раз и окрашивает все, что происходило, именно в данный цвет» (28 декабря 1942 г.).

«Сегодня понедельник, работа все не клеится» (8 марта 1943 г.).

Впервые он рассказал о непреодолимости своего «ничегонеделания» еще в 1924 году в очерке «Печатный двор» — произведении, как бы рожденном понятием «не пишется» и одновременно опровергающем это понятие.

Сила очерка не в том, что психологическая точность соединяется в нем с почти этнографической вещественностью, а в том, что из этого соединения рождается авторская исповедь, и рождается почти самопроизвольно.

Шварц рассказывает о типографии «Печатный двор»,

куда он часто ездил в 1927 году на верстку журнала, о работе наборщиков, художников, и в особенности об известном графике и живописце Владимире Васильевиче Лебедеве, строго следившем за работой своих учеников. С этим целеустремленным, ощутимым, видимым трудом Шварц соотносит свою томительную, необъяснимую невозможность писания. «Недавно я с помощью Маршака как бы выбрался на дорогу, почувствовал, во что верю, куда и зачем иду. Но почему же я так мало работаю? Почему томятся и слоняются, словно не находя себе места, мои друзья? Потом, потом, это я потом пойму, а сейчас вернусь к наборщику, верстающему «Ежа». Это «томление духа» вставлено в описание энергично действующего устройства «Печатного двора» и повторяется как лейтмотив, все с большей силой показывающий душевное состояние писателя, который не в силах заставить себя взяться за перо. Сравнивая свою жизнь с историей легендарного наборщика Афиногена Максимовича, который жил, как ему вздумается, и тем не менее прекрасно работал, Шварц думает, что должен жить совершенно иначе. «А вдруг в этом и есть секрет, думаю я... Работа — и полная свобода! Я занимаюсь гимнастикой, бросил курить, обливаюсь холодной водой, а чтобы работать, может быть, нужна эта самая аристократическая свобода от обязанностей, когда только одни законы и признаются — законы мастерства... Не есть ли моя сдержанность — просто робость, холодность, отсутствие темперамента?»

Но и другой голос, поддерживающий веру в себя, слышится в этих признаниях: «Может быть, придет день, и исчезнет отвращение к письменному столу? И вернется тот поток, который так радовал меня в ранней молодости, когда писал я свои безобразные, похожие на ископаемых чудищ стихи? Конечно, он вернется! И я вижу, переживаю с массой подробностей себя в новом качестве. Я неутомимый работник! Я живу без вечного ужаса перед своей уродливостью! Я больше не глухонемой! Я слышу и говорю! У меня есть точка зрения, не навязанная, а найденная, органическая».

Так до последних строк идет разговор с самим собой, в котором звучит нота совести, душевной чистоты, исключительности призвания. Исключительность отбросить нельзя. Она близка к понятию закона. «Почему я так уж строг к себе? О какой, собственно говоря, работе я мечтаю? Почему я так сильно позавидовал графикам и па-

борщикам?.. Не о такой работе мечтаем мы... Все это так. Но и не работать во всю силу постыдно. И страшно».

Последняя страница написана с особенной силой. Здесь и строки шуточных стихов, складывающихся как бы сами собой, повторяющихся в разных вариантах, странная мысль об инвалидах гражданской войны, у которых «совесть чиста и все обязанности сняты судьбой», и озабоченные женщины с корзинками, входящие в решетчатые ворота Дерябкинского рынка. «И я сажусь в трамвай, с тем чтобы сегодня же непременно начать работу. Начать писать. Впрочем, сегодня я устал. Начну с понедельника. Нет, понедельник — тяжелый день. Но с первого непременно, непременно, во что бы то ни стало я начну новую жизнь. И скажу все».

6

Уже и в этом маленьком раннем очерке отчетливо видны особенности прозы Шварца. Она лаконична, в ней нет ничего приблизительного, она направлена к определенной цели. Шварц писал о своем учителе Маршаке как о писателе с абсолютным вкусом — это в полной мере относится к ученику. В очерке есть полстраницы, которые отданы художнику В. В. Лебедеву, и беглый набросок открывает беспредельную галерею портретов, которые Шварц писал всю жизнь.

Портретность — вот, быть может, самая сильная его черта, сливающая воедино дневники с художественной прозой. Он пишет портреты не только людей, но вещей, положений, обстоятельств. Он свободно владеет всеми особенностями этого жанра. В основе каждого портрета — характер, подчас давно изученный, хорошо знакомый, подчас схваченный с первого беглого взгляда.

Так схвачены характеры случайных попутчиков, соседей по дачному поезду в очерке «Пятая зона» — старшина с его простотой, понятливостью и здоровьем; усталый, сутулый, испуганный проводник, который жалуется на бригадиршу «с белым непоколебимым лицом, с подвитыми волосами, падающими на широкие мужские плечи»; семнадцатилетние влюбленные — они ссорятся, и разговор кончается тем, что мальчик на ходу мчащейся электрички прыгает с площадки.

В очерке, написанном как открытие знакомого, обновление привычного, за «инвентарем» подробностей угады-

вается почти незаметное, пунктирное, но глубоко небезразличное отношение автора к тому, что раскрывается перед его глазами. Но все это — рисунки карандашом, черновые наброски будущих глубоко продуманных портретов.

7

В своих воспоминаниях Л. Пантелеев пишет, что Шварц не любил слова «мемуары» и предпочитал этому выспреннему (как ему казалось) слову только первый его слог — «ме»: «Слово «мемуары» ему не нравилось, но так как другого названия не было (книга его не была ни романом, ни повестью, ни дневником), я назвал его новое произведение сокращенно — «ме», и он как-то постепенно принял это довольно глупое прозвище...» («Мы знали Евгения Шварца»).

Передо мной лишь маленькая часть этих «ме», с апреля 1942 года до декабря 1944-го. Но это та часть, по которой можно судить о целом. О чем рассказывается на этих страницах?

Здесь и запись всего, что может пригодиться для будущей работы, и случайные встречи, и подхваченные на лету выражения («это сокровище я берегу как зеницу ока» или «чтобы рассердиться на ребенка, тоже надо силу иметь»). Здесь и замыслы будущих произведений. То и дело встречается: «Для сказки может пригодиться»... «хорошо бы написать сказку следующего содержания»... «надо в новой пьесе попробовать роль человека, скрытного до чудачеств».

Болезненно-острое ощущение безотлагательности работы, которая откладывается то по внешним, то по внутренним причинам, пронизывает дневники от первой до последней страницы. И вот итог: «Я почти ничего не сделал за этот год. Оправданий у меня нет никаких. «Дракона» я кончил 21 ноября 1943 года».

Оправдания были, и он сам много пишет о них. Но, очевидно, они казались ничтожными в сравнении с могущественной необходимостью работы.

Здесь и размышления, поражающие соединением глубины с простотой. Иногда они изложены от имени героя воображаемой пьесы. Но герой и шварцевское «я» совпадают. «Искусство вносит правильность, без формы не пе-

редашь ничего, а все страшное тем и страшно, что оно бесформенно и неправильно. Никто не избежит искушения тут сделать трогательнее, там характернее, там многозначительнее. Попадая в литературный ряд, явление как явление упрощается. Уж лучше сказки писать. Правдоподобием не связан, а правды больше».

Или: «Когда смотрят пьесу или читают книгу, расстраиваются в грустных местах, даже плачут. Смеются в веселых. А в жизни те же люди черствы и угрюмы, когда следовало бы растрогаться или посмеяться. Что это значит? Это значит, что они так же мало видят жизнь, как снимающийся в фильме актер видит фильм, пока он не смонтирован. Это первая причина. Вторая — когда человек мог бы увидеть в жизни больше, чем актер в своих кусках будущего фильма, он все-таки мало видит. Он ослеплен страстным интересом к самому себе. Он все равно не зритель, а участник, больше всего сосредоточенный на самом себе и больше всего понимающий себя. Он жалеет только себя и связанных с собой. А раз он видит только себя, то общая картина опять-таки неясна. В театре, в кино, в литературе он с помощью автора видит картину целиком, плачет и смеется и размышляет».

Здесь и впечатления, их особенно много: «Когда я выхожу на крыльцо, то мне вдруг начинает казаться, что все еще наладится. Больше того,— счастье, как мне кажется, ждет меня, вот-вот придет. Что это — предчувствие, воспоминание или просто после душной комнаты свежий воздух оживляет, туманит голову?»

Здесь и описания, неизменно скупые, лаконичные, но так же, как в очерках, о которых я рассказал, соотнесенные с собственным мироощущением. Таковы первые впечатления от Сталинабада — заинтересованность, радостная попытка понять чужую жизнь, ожидание счастья. Но «на душе смутно и не может быть иначе у человека, когда идет война».

Если бы я еще подробнее рассказал содержание немногих попавших в мои руки страниц дневника, я все-таки не сумел бы добраться до самого главного. Это главное — сам Шварц. Услышать его голос, понять глубину его ума, показать его поразительную способность читать в чужой душе — вот задача.

8

Пытаясь представить себе, как Шварц рисовал свои портреты, нельзя обойти «Превратности характера» — воспоминания о Житкове, написанные по просьбе сестры покойного писателя в 1952 году и хранящиеся в ЦГАЛИ. Едва ли подзаголовок «рассказ» принадлежит Шварцу. Однако главное место в этих воспоминаниях занимает ссора Житкова с Маршаком, и, как очевидец, хорошо знавший действующих лиц этой истории, я могу засвидетельствовать, что она написана с безупречной осмотрительностью, которая согрета и мыслью и чувством.

Однажды Маршак рассказал Шварцу, что появился новый удивительный писатель. Ему сорок один год... Он и моряк, штурман дальнего плавания; и инженер — кончил политехникум; и так хорошо владеет французским языком, что, когда начинал писать, ему легче было формулировать особенно сложные мысли по-французски, чем по-русски. Он несколько раз ходил на паруснике вокруг света, повидал весь мир, испытал множество приключений.

...Гимназию окончил Борис Житков в Одессе вместе с Корнеем Чуковским и, попав в Ленинград, первую свою рукопись принес к нему. Была эта рукопись еще традиционна, литературна, мало что обещала. Но Маршак почувствовал, познакомившись с Житковым у Корнея Ивановича, силу этого нового человека. И со всей своей бешеной энергией ринулся он на помощь Борису Степановичу.

Целыми ночами сидели они, бились за новый житковский язык, создавая новую прозу, и Маршак с умилением рассказывал о редкой, почти гениальной одаренности Бориса. Талант его расцвел, разгорелся удивительным пламенем, едва Житков понял, как прост путь, которым художник выражает себя. Он сбросил с себя «литературность», «переводность».

«Воздух словно звоном набит!..» — восторженно восклицал Маршак. Так Житков описывал ночную тишину.

Так начинается эта история — с влюбленного взгляда Маршака, который, как это впоследствии выяснилось, не разобрался в сложном характере нового друга. «По всем этим рассказам,— пишет далее Шварц,— представлял я себе седого и угрюмого великана — о физической силе и о силе характера Житкова тоже много рассказывал Маршак. Без особенного удивления убедился я, что Борис Степанович совсем не похож на все представления о нем.

В комнату вошел небольшой человек, показавшийся мне коротконогим, лысый со лба и с длинными волосами чуть не до плеч, с острым носом и туманными, чтоб не сказать мутными, глазами. Со мною он заговорил приветливо... а главное — как равный. Я не ощутил в нем старшего, потому что он сам себя так не понимал. Да, я сразу почувствовал уважение к нему, но не парализующее, как рядовой к генералу или школьник к директору, а как к сильному, очень сильному товарищу по работе... Да, он был неуступчив, резок, несладок, упрям, но не было в нем и следа того пугающего окаменения, которое угадывается в старших. Какое там окаменение — он был все время в движении, и заносило его на поворотах, и забредал он не на те дорожки. Он жил, как мы, и это его сближало с нами».

Однажды он рассказал Шварцу, как «бродил по улицам какого-то городишки на Красном море, в тоске, без копейки денег.

— А как ты попал туда?

— Ушел с парусника.

— Почему?

— Превратности характера».

Именно эти превратности впоследствии стали сказываться в его отношениях с Маршаком. Но вначале отношения складывались счастливо. Мало сказать, что Маршак и Житков были друзьями. «Всюду появлялись они вместе, оба коротенькие, решительные и разительно непохожие друг на друга». Вместе, «титанически надрываясь», работали они в редакции «Воробья», маленького детского журнала. Оба были вдохновенны и ясны, а Житков еще и «сурово праздничен, как старый боевой капитан в бою. Маршак любовался им: вот как повернулась судьба человека! Сказка! Волшебство!»

После «Воробья» они стали работать в детском отделе Госиздата и там тоже действовали энергично, смело, охотно ввязываясь в ссоры с теми, кто осмеливался посягнуть на детскую литературу.

Но вот начались размолвки. «Осколки собственных снарядов стали валиться внутрь крепости и сшибать своих». И причины этих сперва незначительных, а потом все разгоравшихся ссор хотя и были, разумеется, связаны с делами литературными, однако в еще большей степени — с поразительным несходством самого способа существования. Оба отличались неукротимой энергией, оба рабо-

тали с утра до ночи, но Маршак, жалея себя, ничего не имел против того, чтобы его жалели другие. Он понимал, что такое усталость, и не сердился, когда кто-нибудь жаловался на нее после целого дня выматывающей работы. Он не учился играть на скрипке (как Житков.— *В. К.*), «потому что на этом инструменте ноты надо было находить своими силами», и не думал, что «клавиши рояля действуют на учеников развращающе, изнеживающе».

«И вот к такому характеру Маршак стал все чаще, все откровеннее поворачиваться самой трудной стороной своего многостороннего существа,— пишет Шварц.— Он стал капризничать, что понимают и прощают другу женщины и мужчины женственного характера, а чего-чего, но женственности в Борисе не было и следа... И не желал он понимать, что капризы Маршака — единственный доступный для этой натуры вид отдыха. Все это было одной стороной существа его друга, но Житков даже как бы с радостью обижался и сердился. Эта дорожка была ему привычнее. И свободолюбие его подняло свой голос».

«Я останавливаюсь на этих событиях, на этой ссоре, глупости, безобразии, пытаюсь поймать самый механизм этого дела,— пишет Шварц,— потому что всю жизнь болезненнее всего переживал подобного рода беды. Их легко объяснить, если допустить существование черта. Без него события... тех дней выглядят просто загадочными. Что им было делить? Зачем расходиться? Зачем поносить друг друга усердно, истово, не сдаваясь ни на какие убеждения?»

Я привел здесь эти строки воспоминаний Шварца для того, чтобы показать, как окрепло и развилось его дарование писателя-реалиста. Это уже не беглые эскизы, с которыми мы встречаемся в «Печатном дворе» и «Пятой зоне». Характер Житкова тонко исследован и смело оценен как глубоко оригинальное явление. Показан он со всеми своими странностями, парадоксами, смешивающимися с незаурядной внутренней силой и бессознательным стремлением к самоутверждению. История ссоры повернута таким образом, чтобы в ее ракурсе был виден как бы очерченный одной линией человек бешеного, полубезумного, шагающего через любые отношения литературного труда. И становится ясно, что к этому труду Житков готовил себя всю жизнь. За 14 лет работы были созданы сто девяносто два произведения — очерки, повести, рассказы, статьи и трехтомный роман «Виктор Вавич». Это выглядит

почти неправдоподобным, однако полностью соответствует той «громокипящей» личности, неутомимо действующей во имя ясности, смелости и чистоты, которую с такой правдивостью и любовью изобразил в «Превратностях характера» Шварц.

9

Было время, когда твоя сказка надолго притаилась в самом незаметном уголке нашей литературы, мечтая только об одном: чтобы о ней — не дай бог — не заговорили. Но о ней говорили. Ее разбирали по косточкам. Над подвалом, где она ютилась, надстраивали целые этажи, и в просторных, светлых помещениях сидели хорошо одетые люди, называвшие себя педологами и утверждавшие, что «и без сказки ребенок с трудом постигает мир... Они отменили табуретки в детских садах, ибо табуретки приучают детей к индивидуализму, и заменили их скамеечками, не сомневаясь в том, что скамеечки разовьют... социальные навыки и создадут дружный коллектив. Они изъяли из детских садов куклу. Незачем переразвивать у девочек материнский инстинкт. Допускались только куклы, имеющие целевое назначение, например безобразно толстые попы. Считалось несомненным, что попы разовьют в детях антирелигиозные чувства. Жизнь показала, что девочки взяли да и усыновили страшных священников. Педологи увидели, как их непокорные воспитанницы, завернув попов в одеяльца, носят их на руках, целуют, укладывают спать — ведь матери любят и безобразных детей» («Превратности характера»). Утверждая с полной серьезностью, что народ давно сочинил все сказки на свете, педологи пытались остановить литераторов, которые думали, что они могут прибавить хоть что-нибудь к бессмертному наследию.

Как же поступил ты в ответ на угрозы наших Самсонов Карраско, которые доказывали, что «последние достижения науки требуют, чтобы с безумцами обращались сурово»? Ты напечатал «Приключения Гогенштауфена» — историю о том, как в рядовом учреждении всеми делами заправляет Упырь, питающийся человеческой кровью, а уборщицей служит добрая Фея, которой, согласно утвержденному плану, разрешено совершать только три чуда в квартал. Дорогой мой, как нам тебя не хватает! Твоей доброты и терпения. Твоего мужества и иронии. Твоей

скромности — ведь ты тихо и долго смеялся бы, если кому-нибудь пришла в голову мысль, что ты — первоклассный писатель. А между тем в наши дни то и дело слышишь, что твой «Дракон» — гениален.

10

Но пригодилась ли Шварцу трезвость и проницательность писателя-реалиста, когда он писал «Дракона» или «Тень»? Воспользовался ли этот сказочник, выдумщик, любитель магических происшествий, стремившийся столкнуть «обыкновенное с необыкновенным»», своим искусством раскрывать жизнь с вещественной полнотой? Да. И более того: в основе первого лежит второе. Фантастические персонажи произведений Шварца наделены естественными человеческими чертами, и трудно представить себе, что они могли быть написаны без трезвого, беспристрастного знания жизни. И это не отвлеченное, алгебраическое знание. В нем нет устоявшихся оценок, готовых представлений. Оно как бы плывет, подчиняясь невидимой воле автора, размышляющего о мужестве, справедливости, чести. Так, в фигуру Бабы Яги вложены черты самодовольной, упоенной своими мнимыми достоинствами старухи, которые на каждом шагу встречаются в обыденной жизни. Разница заключается в том, что эти живущие не в избушке на курьих ножках старухи не стали бы с такой откровенностью восхищаться собой.

«Я умница, ласточка, касаточка, старушка-вострушка»,— говорит Баба Яга («Два клена»), а когда Василиса спрашивает ее: «А ты, видно, себя любишь?» — отвечает: «Мало сказать люблю, я в себе, голубушка, души не чаю. Тем и сильна». И дальше: «Меня тот понимает, кто мной восхищается».

В «Снежной королеве» Маленькая разбойница говорит Герде: «Даже если мы и поссоримся, то я никому не дам тебя в обиду, я сама тогда тебя убью, ты мне очень, очень понравилась».

В «Снежной королеве» Советник раскрывает себя, откровенно рассказывая о «ледяном» смысле своего существования. Его уверенность в том, что можно купить все, в том числе и «розовый куст», который не продается, его холодность, равнодушие, жестокость — все это черты, которыми пестрит обыкновенная обыденная жизнь.

Между понятиями «говорить» и «думать» устанавли-

вается понятие антитезы — и здесь кроются многие открытия острой драматургии Шварца. Одни говорят то, что думают, и это производит ошеломляющее впечатление — комическое в одних случаях и трагическое в других. Другие говорят противоположное тому, что они думают, но зритель с помощью автора легко угадывает подлинный смысл. В классической драматургии был принят прием «à part» — «в сторону»: герой на мгновение как бы оставался наедине со зрителем, сообщал ему то, чего не должен был знать собеседник. Шварц раскрывает скобки, в которые ставилось это «à part». Ничего не говорится «в сторону»: напротив, мнимая или подлинная откровенность входит в художественную ткань пьесы.

В любом существовании, обусловленном множеством сплетающихся, связывающих отношений, подобная откровенность немыслима. Это — чтение собственных мыслей вслух.

Пьеса «Тень», мне кажется, в этом отношении характернее других произведений Шварца. Раздвоенность приобретает в ней философский смысл.

11

Летом 1813-го, тревожного года студент-медик Адальберт Шамиссо, француз по происхождению, бывший офицер немецкой армии, написал в несколько дней сказку для развлечения жены и детей своего друга, очевидно воспользовавшись сюжетом одной из датских народных сказок. Она называлась «Необычайные приключения Петера Шлемиля»; в ней рассказывалось о том, как некий господин в рединготе — волшебник или черт — купил у ничем не замечательного молодого человека его тень. Взамен Петер получает то, что в русском фольклоре называется «неразменный рубль»,— кошелек с золотыми дублонами, который невозможно опустошить. Он утопает в золоте, его принимают за путешествующего инкогнито прусского короля. Но когда он догадывается, что вместе с потерей тени он потерял и свое место в мире, волшебник или дьявол является снова и предлагает еще более страшную сделку: Петер получит обратно свою тень, однако с условием —он должен написать завещание, согласно которому его душа после смерти перейдет в полную собственность господина в сером рединготе. Соблазн велик, в уговорах участвует и шапка-невидимка, и возможность же-

ниться на любимой девушке, но Петер Шлемиль находит в себе силы отказаться от выгодного предложения.

Повесть еще далеко не кончена, но на этих страницах, в сущности, обрывается все, что связано с темой проданной тени. Шамиссо, без сомнения, не знал, как окончить свою повесть, и, оставив своего героя без тени и без денег, не нашел ничего лучшего, как вручить ему семимильные сапоги. Повесть теряет единство, расплывается, уходит в сторону, и остается только задуматься над причинами ее феноменального успеха. В 1919 году в Берлине вышла специальная «Шлемилевская библиотека», в которой описано — приблизительно за сто лет — сто восемьдесят девять немецких и иностранных изданий этой повести.

12

Андерсен вернулся к этой теме через несколько десятилетий, написав сказку «Тень», в которой до неузнаваемости преобразил историю Петера Шлемиля. Теперь на месте этого «неповоротливого, долговязого малого» — Ученый, добрый и умный человек, который пишет об истине, добре и красоте, но которого никто не желает ни читать, ни слушать. Господин в сером рединготе — волшебник или черт — не нужен Андерсену, ведь он сам волшебник. Никто не собирается покупать тень. Ученый сам посылает ее, чтобы узнать, что творится в доме напротив, откуда доносится музыка и где он однажды увидел стройную прелестную девушку, среди цветов, озаренных загадочным светом. Тень не возвращается, и это заставляет Андерсена вспомнить историю Петера Шлемиля. «Эта история была широко известна на его родине... и если бы Ученый рассказал свою, ее сочли бы подражанием». Но вот проходит много лет. Тень возвращается к своему владельцу, у которого (он побывал в жарких странах, где все растет очень быстро) выросла новая тень, и Андерсен внезапно поворачивает сюжет, придавая занимательной сказке психологический смысл.

Дело уже не в том, что Ученый потерял свою тень, а в отношениях, которые возникают между ней и ее бывшим владельцем. Каким образом, побывав в доме, где жила Поэзия, тень Ученого стала человеком? Этого он не объясняет. Зато подчеркивает — и неоднократно,— что Тень не решилась сразу войти в «анфиладу ярко освещенных комнат». Свет убил бы ее, и она осталась выжидать сво-

его чудесного превращения в полутемной передней. Вот почему так сильны в ней лакейские черты — ведь лакею всегда хочется видеть лакеем своего господина. Так начинается новая связь между Ученым и Тенью. Сперва она просит называть ее на «вы». Потом, явившись снова через несколько лет, предлагает своему бывшему владельцу путешествовать, но с условием: «Мне очень нужен спутник. Хотите ехать со мной в качестве моей тени? ...Беру на себя все расходы». Ученый отказывается, но его начинают преследовать заботы и горе, он заболевает, и в конце концов ему ничего не остается, как принять предложение. Они отправляются в путешествие. Тень становится господином, а господин — тенью. И когда на курорте они встречаются с Принцессой, обладающей «чрезмерной зоркостью», Тень легко доказывает, что у него есть тень, но необыкновенная. «...Некоторые наряжают своих слуг в ливреи из более тонкого сукна, чем то, которое носят сами, так и я дал своей тени обличье человека».

Ученый играет роль тени до тех пор, пока она не пытается отнять у него право называть себя человеком. «Ты не должен говорить, что когда-то был человеком, и раз в год, когда я сяду на балконе при солнечном свете, чтобы показаться народу, ты ляжешь у моих ног, как и подобает тени. Должен сказать тебе, что я женюсь на Принцессе. Сегодня будет свадьба». И лишь тогда Тень сталкивается с решительным сопротивлением. Ученый отказывается обманывать Принцессу и всю страну. Он погибает в тюрьме, а Тень женится на Принцессе.

13

Нужно было обладать большой смелостью, чтобы после Андерсена вернуться к этому сюжету. И Шварц прекрасно понимал всю рискованность своего замысла, всю его сложность. Ведь Андерсен невольно состязался с Шамиссо,— теперь Шварцу предстояло состязание с Андерсеном. В преобразовании сюжета всегда есть оттенок соперничества, а ведь трудно соперничать с любимым писателем, который с детских лет украшал твою жизнь! Но «чужой сюжет как бы вошел в мою плоть и кровь, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет» — недаром Шварц взял для своей пьесы этот эпиграф из «Сказки моей жизни» Андерсена.

В чем же заключалось преобразование чужого сюжета? Прежде всего в том, что Шварц с удивительной рельефностью написал характеры, едва намеченные у Андерсена. Он увел их от неопределенности, в которой все могло случиться иначе. Он населил свою пьесу новыми персонажами, связанными между собой сложными, противоречивыми отношениями. В сказке Андерсена Ученый, проповедующий истину, добро и красоту, далеко не уверен в том, что все в конце концов будет прекрасно. Карьера Тени, в сущности, основана на его слабости, а первая же попытка борьбы кончается смертью. В пьесе Шварца Ученый — человек, желающий всем добра, мечтающий сделать всех людей счастливыми, и это основное. Его единственное оружие — здравый смысл и простота, помноженные на поэтическое отношение к жизни. Вот почему он не верит, что Тень может победить навсегда. Попадая в «совсем особенную страну, где то, что кажется у других народов выдумкой, происходит на самом деле», он один смело отказывается от необходимости лгать, хитрить, притворяться.

И Тень в пьесе Шварца совсем непохожа на андерсеновскую. Ведь Ученый упорно борется с ней,— стало быть, карьера Тени не может быть построена на отношениях между ними. Карьера опирается на мертвую закономерность канцелярской власти, которая беспрепятственно царит в «особенной стране», где лишь недавно умерла Спящая Красавица, а Мальчик с пальчик, женившийся на очень высокой женщине, ходит на базар и «торгуется, как дьявол». Но сказка скована, сказка живет среди стен, имеющих уши. И Тень опирается на эту скованную, связанную по рукам и ногам фантасмагорию. Недаром же с Ученым решено покончить, потому что он «простой, наивный человек» (а это страшнее шантажиста, хитреца, злодея). Недаром, когда Тень предлагает Первому министру свои услуги, он останавливает ее: «Что с вами, любезный? Вы собираетесь действовать, пока вас еще не оформили? Да вы сошли с ума!»

Быстрое возвышение Тени, которая из помощника лакея становится сперва чиновником особо важных дел, а потом руководителем всей бесшумно, но безжалостно действующей, основанной на призрачном существовании, нерассуждающей канцелярской машины. Она внушает слепой, бессознательный страх, и недаром Доктор, тайно сочувствующий Ученому, рассказывает о том, как человек

необычайной храбрости, шедший с ножом на медведя, упал в обморок, нечаянно толкнув тайного советника.

Однако для того, чтобы воспользоваться всей тупостью бумажной, но сильной власти, нужны хитрость и ум. И Тень в пьесе Шварца умна. Более того — талантлива. Для того чтобы подчинить себе легкомысленную Принцессу и ее министров, нужны коварство, изворотливость, ум. Но для того, чтобы убедить Ученого подписать заявление, в котором он отказывается от брака с Принцессой, необходим талант. «Ведь мы выросли вместе среди одних и тех же людей. Когда вы говорили «мама», я беззвучно повторял то же слово. Я любил тех, кого вы любили, а ваши враги были моими врагами. Когда вы хворали — и я не мог поднять головы от подушки. Вы поправлялись — поправлялся и я. Неужели после целой жизни, прожитой в такой тесной дружбе, я мог бы вдруг стать вашим врагом!» Этого мало, и Тень, притворяясь неразлучным другом Ученого, пытается разбудить в нем детские воспоминания: «Христиан, друг мой, брат, они убьют тебя, поверь мне. Разве они знают дорожки, по которым мы бегали в детстве, мельницу, где мы болтали с водяным, лес, где мы встретили дочку учителя и влюбились — ты в нее, а я в ее тень. Они и представить себе не могут, что ты живой человек. Для них ты — препятствие, вроде пня или колоды. Поверь мне, что и солнце не зайдет, как ты будешь мертв».

Что же представляют собой новые персонажи, которых читатель не найдет ни в «Истории Шлемиля», ни в андерсеновской «Тени»? Одни — на стороне Ученого (разумеется, тайно), Аннунциата и Доктор; другие — сторонники того установленного образа жизни, в котором говорить правду просто «не принято» и движениями души управляет единственный, в сущности, закон — людоедство. Людоедом может быть кто угодно — и изящный молодой человек (недаром, впрочем, получивший имя Цезаря Борджиа), и Хозяин гостиницы, Пьетро — отец Аннунциаты. Почему Шварц заставил их всех служить оценщиками в городском ломбарде? Потому что в традициях классической литературы (Диккенс, Достоевский) ломбард — место, где из человека тянут жилы, обманывают, бессовестно наживаясь. И еще одна черта лагеря людоедов, действующих в механическом, обусловленном мире,— пошлость. Недаром красавица Юлия Джули поет песенку под названием «Мама, что такое любовь» или «Девы, спешите счастье най-

ти». В «избранном круге», к которому она принадлежит, все элегантны, лишены предрассудков и по возможности знамениты. От пошлости до подлости один шаг. Все, что подчиняется раз и навсегда установленному, застывшему, омертвевшему строю существования, безвкусно и ничтожно в нравственном отношении. Борьба Ученого против Тени — это борьба поэзии правды против пошлости лжи.

Кажется, я подробно разобрал пьесу Шварца, а между тем она заслуживает еще более тщательного разбора. Вопросы стиля остались в стороне, в то время как многие выражения из его сказок вошли в разговорный язык. «Детей надо баловать,— говорит Атаманша в «Снежной королеве»,— тогда из них вырастают настоящие разбойники». «Вы думаете, это так просто — любить людей»,— вздыхает Ланцелот. «Человека легче всего съесть, когда он болен или уехал отдыхать. Ведь тогда он сам не знает, кто его съел, и с ним можно сохранить прекраснейшие отношения»,— замечает Цезарь Борджиа. «Единственный способ избавиться от драконов — это иметь своего собственного»,— уверяет Шарлемань («Дракон»). Эти афоризмы тонко переплетены с общепринятыми поговорками, пословицами, образными выражениями, которым Шварц возвращает их первоначальный смысл. «Посмотрите на все сквозь пальцы,— советует Доктор, осматривая Ученого,— махните на все рукой. Еще раз». «В каждом человеке есть что-то живое. Надо его задеть за живое — и все тут»,— говорит Ученый. Это не только игра слов. Укрепившиеся, своеобразные, непереводимые обороты речи оживают в своем первоначальном значении. Они рассеяны по страницам драматургии Шварца, придавая ей остроту и оригинальность.

14

Пристально наблюдая за преображением «чужого сюжета, вошедшего в плоть и кровь», можно найти убедительные черты сходства и несходства в произведениях Андерсена и Шварца. Но есть и прямой спор, далеко идущий и заставляющий задуматься о многом.

Печальная сказка Андерсена кончается победой «теневой стороны вещей». Ученый приговорен к тюрьме, и Тень коварно жалеет «верного слугу». По-другому кончает свою пьесу Шварц.

Существует формула: «Тень, знай свое место» — Док-

тор нашел ее в старинных трудах о людях, расставшихся со своими тенями. И когда в последней схватке Ученый доказывает, что новый властелин пуст, что он «уже теперь томится и не знает, что ему делать от тоски и безделья»,— волшебные слова произнесены, и Тень падает к ногам Ученого, повторяя его слова и движения.

Зачем Шварцу понадобился этот эпизод? Ведь формула действует недолго, и Ученый лишь на несколько минут становится хозяином положения. Она понадобилась, чтобы показать нерасторжимость, неразлучность, естественное единство человека и его тени. И эта едва различимая нить единства полностью раскрывается в заключительных сценах. Ученый приговорен к казни, палач отрубает ему голову — в это мгновение слетает голова и у Тени. Живая вода — величайший фармакологический препарат сказочников всех времен и народов — приходит на помощь. Оживает Ученый, оживает и его Тень. Обоим больно глотать — подробность, подчеркивающая изящество замысла Шварца. А замысел заключается в том, что, как бы далеко ни уходила «теневая сторона вещей», повинуясь воле художника, в конечном счете она возвращается, чтобы «занять свое место».

Столкновение Ученого с его тенью — это столкновение героя с самим собой, с темным отражением собственной души в сложном, коварном и безжалостном мире. Это — единство противоположностей, невольно уводящее мысль к идее двойника, которая была так важна для Гофмана, Достоевского, Кафки.

15

Ты знаешь, а ведь и я только теперь, перечитывая твои пьесы, понял, *что* тебе удалось. Ты развертывался медленно, неуверенно, прислушиваясь не к искусству литературного слова, а к точности и честности детского зрения. В «Голом короле» все голы, не только король,— и улюлюкающий камергер, и марширующие фрейлины, и придворный поэт, который «просит то дачу, то домик, то корову».

...Спасибо тебе, дорогой, за Ученого, за Ланцелота, за Дон Кихота, за то, что вместе с ними ты ненавидел больших и маленьких драконов фашизма. За то, что ты нашел в себе силы, чтобы высмеять их, оставаясь серьезным. За то, что ты предсказал, как трудно будет с людьми, у кото-

рых «дырявые души, продажные души, прожженные души, мертвые души». За «очень жалобную книгу», которую пишет мир — горы, травы, камни, деревья, реки, видящие, что делают люди.

Знаешь ли, на что похожа эта книга, лежащая далеко в пещере, в Черных горах? На «Русскую Правду» Пестеля, зарытую в землю. Или, еще больше, на толстовскую «зеленую палочку». Ланцелот, как маленькие братья Толстые, отказывает себе в праве на равнодушие и легкую жизнь. «Я странник, легкий человек, но вся жизнь моя проходила в тяжелых боях. Тут дракон, там людоеды, там великаны. Возишься, возишься... Работа хлопотливая, неблагодарная».

Вот и ты был такой же легкий человек, умевший смешить и смеяться, любивший простые вещи — солнце, хорошую погоду, прогулку в лесу. Спасибо тебе за то, что твоя жизнь проходила в тяжелых боях.

Умирая, Дон Кихот видит перед собой Альдонсу, которая запрещает ему умирать: «Вы устали? А как же я? Нельзя, сеньор, не умирайте... Уж я-то сочувствую, я-то понимаю, как болят ваши натруженные руки, как ломит спину... Не умирайте, дорогой мой, голубчик мой».

Так и нам хотелось запретить тебе умереть.

Санчо старается доказать своему господину, что «умереть — это величайшее безумие, которое может позволить себе человек». Вот так и нам хотелось доказать тебе эту простую мысль.

Тебе некогда было умирать, когда на земле столько дела, и если уж несправедливо совершилось это «величайшее из безумств», ты знал или догадывался, что твои сказки помогут нам, «сражаясь неустанно, дожить, дожить до золотого века...».

1965—1978

СОДЕРЖАНИЕ

Вениамин Александрович Каверин

ВЕЧЕРНИЙ ДЕНЬ

М., «Советский писатель», 1982, 560 стр.

План выпуска 1982 г. № 112

Редактор ***М. И. Самойлова***
Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*
Техн. редактор ***Г. В. Климушкина***
Корректор ***И. Ф. Сологуб***

ИБ № 3387

Сдано в набор 20.10.81. Подписано к печати 03.02.82. А 09032. Формат 84×108[1]/32. Бумага тип. № 1. Обыкновенная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 29,4. Уч.-изд. л. 29,83. Тираж 200 000 экз. Заказ № 714. Цена в пер. № 7 кестодур 2 р. 10 коп., в пер. № 7 кол. модерн 2 р. 20 коп. Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109

